BIANCO E NERO

ANNO IV • VOLUME VII • PRIMO SEMESTRE 1940-XVIII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

INDICE GENERALE DEL VOLUME VII

(PRIMO SEMESTRE 1940 - XVIII)

Il numero romano indica il fascicolo, l'altro indica la pagina.
I nomi e i titoli in carattere più piccolo appartengono alle rubriche.

INDICE PER MATERIE

GENERALITÀ E VARIE

ESTETICA E STORIA

PRODUZIONE E INDUSTRIA

SOGGETTO E SCENEGGIATURA

RECITAZIONE

TECNICA

TELEVISIONE

SCENOGRAFIA

CINEMA E MUSICA

I LIBRI

I FILM-RECENSIONI

RUBRICHE E FUORI TESTO

INDICE PER AUTORI

BIANCO E NERO

ANNO IV • N. 1 • GENNAIO 1940-XVIII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Sono veramente contento di quanto ho visto e udito. Considero questo Centro come la premessa indispensabile, ma già realizzata, per raggiungere il primato nella Cinematografia.

Queste parole sono state pronunciate dal Duce il 16 gennaio XVIII per l'inaugurazione del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia che ho la fierezza di inaugurare, Voi presente, nella sua più intensa fase di attività, quale è resa possibile da questa nuova sede, è una istituzione giovane. Giovane non solo per l'età dei suoi elementi e perchè nata da pochi anni — 1934 in seno all'allora Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda — ma anche, e soprattutto, giovane per lo spirito a cui si ispira, per la regola a cui si informa.

Provenienti da tutti i centri, gli alunni che avete visti all'opera nelle aule, nei laboratori, negli studi e nelle palestre compongono una comunità viva ed affiatata, la quale crede nell'arte sua. La preparazione a cui si dedica è intera: preparazione morale e politica, non meno che tecnica e fisica. Ciascuno di questi centosettantasette allievi futuri attori, aiuti registi e registi, operatori, fonici, scenografi, sceneggiatori, direttori e ispettori di produzione, impara qui a conoscere il cinema nei molteplici aspetti della sua unità, prima di specializzarsi a fondo in un ramo.

Se tra la cinematografia e le altre arti (teatro in particolare), la parentela è stretta, qui la direttiva ha d'altronde da essere ed è di studiare il cinema con rigore nella sua individualità e nella sua autonomia. Questi criteri non vogliono costituire soltanto un programma del Centro. Dal Centro Sperimentale si va all'industria: già più di cinquanta elementi usciti da questo nucleo formativo occupano posti di responsabilità nella produzione. Non per nulla dalla nuova sede del Centro ai cancelli di Cinecittà c'è appena una strada da attraversare.

Grazie alle Vostre provvidenze, Duce, la cinematografia italiana è oggi una vasta e crescente realtà. Se nel quadriennio 1932-35 i film prodotti furono 105, nel solo 1936 quaranta, quarantuno nel 1937, quarantacinque nel 1938, con cinque edizioni in lingua straniera, nel 1939 si balza a 109 pellicole con undici edizioni in lingua straniera, e il 1490 ci porterà presumibilmente oltre i 120 film.

Valutando a 280 il nostro fabbisogno annuo di pellicole, si può dunque affermare di avere coperto il fabbisogno stesso per più del 50 per cento.

Corrispondono a queste cifre quelle del valore industriale di produzione. Nel 1936, trentanove milioni, nel 1937 settantuno, nel 1938 novanta, nel 1939 centottantun milioni. Negli stabilimenti di Cinecittà e di Tirrenia e in quelli Scalera, Titanus, Safa e Fert *lavorano, fra l'altro, 4100 attori generici, 15 mila comparse, tremila operai specializzati.*

È bene sottolineare che nel '39 hanno concorso alla realizzazione dei film centosettantacinque scrittori (autori dei soggetti, sceneggiatori, dialogatori), quarantacinque musicisti, trentacinque architetti. Fuori degli stabilimenti, il cinema distribuisce attività e benefici nei più vari settori dell'industria, del commercio e della piccola industria, nonchè del credito e della assicurazione.

L'esportazione progredisce. Nell'esercizio 1937-38 i film italiani esportati furono 129, con un ammontare di cessioni compiute e contabilizzate di lire quattro milioni in corso di sfruttamento in compartecipazione di lire 2 milioni 500 mila. Nell'esercizio 1938-39 si sale a 216 film esportati in 24 nazioni, con un ammontare che già per i film ceduti in sfruttamento a prezzi fissi supera i 10 milioni. Da tali cifre e da quelle per l'acquisto dei film all'estero, si deduce che già nell'anno decorso la bilancia commerciale del cinema è tornata in attivo.

Sono risultati che consacrano, fra l'altro, la bontà e la tempestività della legge sul monopolio. Taluno si domanda: questa medaglia del monopolio ha un suo rovescio negativo? Vi è stata rarefazione del pubblico, crisi nel noleggio, chiusura di sale? Tutto il contrario: nell'anno decorso sono state aperte 325 sale ed accordate 433 autorizzazioni per la costruzione di nuovi cinematografi. Le sale attualmente in esercizio sono 5071, numero non ancora soddisfacente ma che rappresenta tuttavia un notevole progresso rispetto al passato prossimo.

Per quanto riguarda l'esercizio, benchè i dati non siano ancora completi, può affermarsi che, salvo una lieve differenza in più o in meno, gli introiti nel '39 stanno a pari con quelli del '38, i quali furono di 586 milioni 768 mila lire, con la vendita di 348 milioni di biglietti.

Cade così la presunzione che l'aumento veramente confortante dell'afflusso agli spettacoli teatrali trovi una sua contropartita nel settore cinematografico. Se il teatro sta guadagnando molte posizioni, il cinema non ne ha perduta nessuna. Non ci si stupirà quindi se dichiariamo che

il monopolio resta. Il proposito è tuttavia di renderne più agile il funzionamento, nè si esclude, coi dovuti controlli, il ripristino di un diretto contatto tra produttori e noleggiatori italiani e stranieri.

È da presumere che nei prossimi mesi, fermo restando il contingentamento numerico, il livello qualitativo dei film importati continuerà a migliorare con soddisfazione del pubblico e con vantaggio evidente dei noleggiatori e degli esercenti.

Per ovvie considerazioni il momento è particolarmente favorevole a una maggiore irradiazione nostra sui mercati esteri anche attraverso più larghe collaborazioni entro i nostri stabilimenti, mentre all'interno, d'intesa con l'Opera Nazionale Dopolavoro (la quale d'altronde si propone di non incidere affatto in via di concorrenza sugli interessi delle sale di proiezioni), sarà incoraggiato ogni sforzo per portare il cinema a contatto di masse sempre più vaste.

L'importanza raggiunta dalla industria cinematografica è rispecchiata dalle cifre che ho avuto l'onore d'esporre. I fini perseguiti dal Governo fascista nell'incrementare tale industria, l'incontestabile progressivo miglioramento della produzione, il contributo d'ingegno e di lavoro fornito da autori artisti e maestranze meritano che alla cinematografia italiana si guardi con simpatia e considerazione. Meritano altresì la cordialità della critica, nè intendo rivolgermi alla critica dei competenti, che adempie ad una utile funzione, ma a certa critica improvvisata, la quale, per darsi l'aria di una competenza che non possiede, suole abbandonarsi al pessimismo più irresponsabile. È bene tenga conto codesta critica, nelle comparazioni fra la produzione nostra e l'altrui, che dall'estero ci giunge soltanto la selezione delle rispettive produzioni nazionali.

Detto tutto questo per un riconoscimento che alla cinematografia italiana ci sembra ormai dovuto e per la fiducia con cui quanti impegnano su questa via il loro lavoro e i loro mezzi hanno diritto di guardare al futuro, è quasi inutile soggiungere che ci rendiamo contro altresì delle deficienze residue, del resto inseparabili da qualunque impresa durante la fase di un veloce sviluppo.

Forse perciò Voi avete voluto, Duce, che questo rapporto della cinematografia italiana si tenesse nel giovane ambiente del Centro Sperimentale, dove, come nei Cine Guf, la passione del cinema ferve allo stato puro e intransigente. Lanciato da qui, avrà maggiore risonanza e, soprattutto, più schietta comprensione l'appello che rinnoviamo alle forze della intelligenza italiana, quelle che, secondo la Vostra

parola, debbono circolare sempre più attive nella vita dello Stato fascista, perchè si avvicinino al cinema con amore, con continuità, con metodo.

Le porte restano inesorabilmente chiuse a quanti recherebbero alla cinematografia italiana i tre contributi negativi per i quali essa, dopo le prime non ingloriose intuizioni, decadde, fino a scomparire: affarismo, cattivo gusto, corruzione borghese. Sono aperte, anzi spalancate, queste porte a quanti rechino i tre elementi di cui il cinema si nutre: disciplina, fantasia, intelligenza. Se in questa direzione continueremo a muoverci tutti con unità di sforzi, autorità governative, enti parastatali e gerarchie sindacali e corporative, artisti e industriali, non potremo non raggiungere l'ulteriore mèta, che è quella di elevare il più possibile il medio livello della produzione e di conferire anno per anno alle opere più elette quella purezza di stile e quella intensità di significato che possano renderle rappresentative del nostro tempo e della nostra civiltà.

Questo impegno forse gravoso, forse ambizioso, è pure il minimo che noi tutti possiamo assumere verso lo Stato fascista, il quale per il cinema ha compiuto uno sforzo quale non potrebbe desiderarsi maggiore, e soprattutto verso di Voi, Duce, che settimana per settimana seguite sullo schermo l'opera degli uomini e delle maestranze del cinema italiano, dando loro il premio inestimabile della Vostra attenzione, del Vostro incoraggiamento, nel caso in cui sia meritato, della Vostra severità, sempre salutare. Nel nome Vostro, il cinema italiano ha ormai piena coscienza di quello che ha da essere, di quello che dovrà divenire sempre più compiutamente: un grande quotidiano amico del popolo italiano, uno strumento d'irradiazione dell'Italia fascista, un'arma nitida e appassionante al servizio della Rivoluzione.

Questo è il testo della relazione fatta al Duce da Alessandro Pavolini, Ministro della Cultura Popolare, inaugurandosi il Centro Sperimentale di Cinematografia.

Il grillo del focolare

Soggetto per film

Alla pubblicazione di questa riduzione cinematografica del noto racconto The Cricket of the Hearth *(tanto noto in Italia per innumerevoli edizioni popolari e per un libretto d'opera lirica) m'occorre premettere ch'io non ho inteso con ciò scoprire o dimostrare le eccezionali qualità cinematografiche delle opere di Charles Dickens.*

Tra le quali, per citare solo quelle che ricordo, furono già tradotte in film David Copperfield, Oliver Twist, A Tale of Two Cities (Le due città) *e* A Cristmas Carol (Scrooge).

La notorietà in Italia del Grillo del focolare *non è del resto senza ragione. Il breve racconto, oltre agli intrinseci valori umani e poetici, porta in campo personaggi per nulla estranei o remoti al nostro gusto e al nostro clima, ma anzi, a mio parere, sostanzialmente tanto affini, da pormi il quesito se la vicenda non potesse pari pari svolgersi in casa nostra, fra contadini nostri, in un qualunque paesello fuori mano della pianura padana o delle valli prealpine. E domandarmi che cosa, se non una patina esterna, questi personaggi avessero di diverso per non poter essere anche nostri.*

Sostituita alla tejera il bricco del caffè o il boccale di vino, fabbricanti di giocattoli, postini che percorrono la campagna, caminetti col fuoco acceso, mogli che amano i mariti, ragazze che attendono i fidanzati, uomini timidi o prepotenti, giovani che partono alla ventura, ve ne sono anche sotto i nostri cieli. E parimenti si dica dei significati insiti in questa deliziosa favola: che intimamente auspica un mondo migliore e già lo crea col mostrare la bontà esaltata e la cattiveria punita, la speranza corrisposta e la bugia smentita.

Se dunque rivestire, per così dire, all'italiana i personaggi del breve racconto dickensiano non mi è stato difficile, ho visto però subito che esso, dal punto di vista strettamente tecnico della riduzione cinematografica, aveva un congegno troppo esile per reggere un intero film. In altri termini: se, come

è stato ripetutamente detto, per un metraggio normale occorrono una trentina di sequenze, nel racconto originale ve ne sono appena una metà. Di quì le amplificazioni, gli sviluppi, gli accenti e la diversa distribuzione che ho dovuto dare alla materia per ripresentarla in una visione fedele sì, ma cinematografica. Della legittimità di quelli e dell'esser o meno io riuscito a raggiungere questa, sarà giudice il lettore.

GUGLIELMO USELLINI

PERSONAGGI PRINCIPALI

PICCINA (MARIA PERBONIN)
MARINA
GIOVANNI PERBONIN
TACLETÒN
BERTA
CARLISÈP
EDOARDO O IL VECCHIO SIGNORE
LA VEDOVA TRUDE
TILDE
IL MARINAIO
LE SUORE E LE ORFANELLE
POPOLANI

Un secolo fa — quando accadono i fatti che sto per raccontare — Monfumo, paesello veneto, non è che un remoto nido di agricoltori.

È maggio; la siepe di cinta del giardinetto di casa Perbonin è già fiorita, e due paia d'occhi sbucano dietro i fiori scrutando la strada: Maria Perbonin, una giovane donna sui vent'anni, attende il ritorno del marito; presso un buco più basso nella siepe, Tilde, la servetta dodicenne, fedele ombra della padrona, sporge il viso attonito.

L'atteso si annuncia dietro la svolta della via, col fracasso di ruote traballanti, lo schioccar della frusta e il latrar del cane, cui sovrastano gioiosi « olà! » lanciati da una voce robusta. Il carro di Giovanni Perbonin si è appena arrestato al cancelletto e già Maria è guizzata ad appendersi al collo del marito; Tilde, eccitata, lo afferra per un lembo della giacca e il cane Bossolo finisce di farle perdere la testa mordicchiandole le grosse calze di lana nera.

La coppia Perbonin si noterebbe ovunque pel suo originale aspetto: Giovanni, il corriere è un uomo eccezionalmente grande, robusto e placido, nella piena maturità dei suoi 40 anni passati: ogni suo gesto spira

un'ingenua benevolenza. Maria invece è piccola, scintillante di vivacità come una giovinetta, tutta grazia e malizia nei movimenti, così giovane e così minuta ch'egli la chiama senz'altro « Piccina ».

Il tempo stringe; il carretto di Giovanni deve percorrere ogni giorno la campagna, verso nord al mattino, verso sud al pomeriggio, per collegare tra loro i paeselli giù fino alla prossima città. È attraverso lui che lettere, pacchi e commissioni sono scambiate tra gli abitanti della zona. La sosta davanti alla casa, a mezzogiorno, è quindi breve: il tempo necessario per scaricare gli involti destinati a Monfumo, addentare in piedi un pane e partecipare alle moglie le novità raccolte per via. E quel giorno Giovanni ha appunto una novità grossa da buttar fuori: egli ha portato dalla città un passeggero e, caso molto strano, nientemeno che un marinaio. Ma non è tutto qui e la notizia che segue fa sussultare Piccina e le arrossa le gote di emozione: il marinaio, zitto come un palo durante il viaggio, ha chiesto, al momento di scendere, l'indirizzo di Carlisèp.

— Di Carlisèp!... — fa eco Piccina.

— E sai — prosegue Giovanni — ho subito pensato al figlio di Carlisèp, a quell'Edoardo che è partito mozzo otto anni fa: volevo chiedere se lo conosceva, ma quello era già sparito.

— Oh Giovanni, sarà mandato da lui! Che emozione! Da tanto tempo non se ne sapeva più niente! — L'eccitazione di Piccina è troncata dalla comparsa, all'angolo della via di un piccolo uomo d'aspetto timido e miserabile, le cui magre spalle sono ricoperte da un indumento fatto in tela da imballaggio; la scritta « *Fragile* » leggibile a grandi caratteri neri sul suo povero dorso è di un'ironia commovente.

— Ecco appunto Carlisèp — annunzia Giovanni — ora gli raccontiamo...

Ma Piccina pone un dito sulle labbra: — Non dirgli nulla, sai come si impressiona, si metterebbe in testa che vengono ad annunziargli una disgrazia.

Carlisèp, giunto al cortiletto del corriere, saluta tutti con gentilezza, senza dimenticare Tilde, e si informa dei pacchetti a lui destinati. Giovanni estrae con cura dal carro un vasetto con una piantina in fiore:

— Eccolo, bello vero?

L'omino si affretta a cavare di tasca il denaro, mentre Giovanni gli porge una scatola:

— Ah — mormora Carlisèp prendendola — gli occhi per le bambole che fa mia figlia. Magari contenesse un paio d'occhi anche per lei!

Gli sguardi commiseranti di Piccina e del marito si incrociano dietro le spalle del pover'uomo e la donna pone di nuovo un dito sulla bocca raccomandando al marito di tacere.

Berta, la figlia cieca di Carlisèp, attende il padre, sola nella stanzetta miserabile che è tutta la loro abitazione. Squallidi sono i pochi mobili, ammuffiti i muri e sconnesso il soffitto di travi. Ma quei mobili e quelle pareti sono popolate da una sgargiante schiera di giocattoli che dona all'ambiente l'atmosfera d'un mondo di fate: è un affollarsi di orsacchiotti, pupazzi, carrettelle, mentre una ventina di bambole dal cranio nudo, mute spettatrici, attorniano la cieca che con mani svelte sta pettinando e arricciando le loro venti parrucche allineate.

Una rude voce interrompe d'improvviso quel silenzio incantato:

— E Carlisèp? dove s'è cacciato quel fannullone di tuo padre?

Colui che è entrato senza bussare, è un individuo secco e arcigno, il cui fare rivela subito il padrone, ed un padrone che non pecca di benevolenza. Tacletòn è, infatti, l'uomo più potente di Monfumo, l'unico industriale del paese, il fabbricante di giocattoli al servizio del quale Carlisèp e Berta lavorano da parecchi anni.

Mentre la cieca si appresta con un sorriso fiducioso, a rispondere, spuntano di dietro a Tacletòn, dalla porta rimasta aperta, le cornette di due suore. Sono queste le religiose dell'orfanotrofio; dietro a loro si allineano sulla via otto protette, in attesa. Le pie suore vogliono approfittare della presenza di Tacletòn per chiedergli un grande favore: si avvicina la festa di fondazione dell'istituto e le fanciulle attendono con ansia per quel giorno un dono; ma il denaro è tanto poco che appena basta a sfamarle! Se Tacletòn volesse, con alcuni giocattoli di scarto potrebbe far felici le bimbe e crearsi un merito lassù!...

— Macchè merito! — inveisce l'uomo aspramente, interrompendo. — Sto a fabbricare balocchi per bimbi poveri, io? Fuori i soldi e avrete i balocchi.

E poichè le suore sono in procinto di insistere:

— Del resto — prosegue — è inutile perdere il fiato con me. Voi sapete che il mio socio ha proibito qualsiasi beneficenza!

— Che Dio gli tocchi il cuore al vostro socio! — mormorano le suore scivolando fuori, e gli occhi senza sguardo delle bambole e della fanciulla cieca sembrano spalancarsi con melanconia sul vuoto che esse hanno lasciato.

Affannato, entra in quella Carlisèp: si inchina imbarazzato dalla pianticella che reca tra le mani cercando di dissimularla.

— Che porcherie portate a casa, ora? Su, su c'è poco da gironzolare. Otto orsi bianchi per domani sera, intesi? e guai a voi se non saranno pronti.

Questa l'accoglienza di Tacletòn.

— Lo saranno, signor Tacletòn — dice Berta con fervore. Il contrasto è strano tra i modi maligni e pungenti del padrone e la dolcezza piena d'affetto con cui la cieca si rivolge a lui. Tacletòn la considera sarcastico: — Una bella lavorante mi son trovato — mormora tra i denti indicandone gli occhi spenti; la fanciulla sorride ancora con fiducia e mormora un — grazie signore, siete troppo buono! — al che Taclètòn esce ridacchiando e scotendo il capo. È evidente ch'egli la considera un poco pazza.

Padre e figlia rimangono soli, affiancati nel lavoro cui non rubano un minuto. Berta racconta della richiesta delle suore, e riferisce le risposte di Tacletòn, tanto dure, essa dice con un tremito nella voce, da sembrare cattive. Il padre si agita, inquieto, e con foga prende a difendere il padrone.

Da anni lo scopo della vita di Carlisèp è cercar di nascondere alla figlia la miseria della loro situazione di pària sfruttati ed oppressi; profittando della cecità di lei, egli le mostra, giorno per giorno, traverso le proprie descrizioni, un mondo ben diverso dalla realtà. Tacletòn, egli dice, è un cuor d'oro, costretto da un socio inflessibile ad apparire duro e malvagio. Egli ama il suo fedele Carlisèp e lo aiuta per quanto gli è possibile, di nascosto dal socio. Tanto fine è il suo animo che anche quel giorno egli ha lasciato un dono per Berta, una cosa rara: e così dicendo il poveruomo porge alla figlia la pianticella da lui stesso con tanto sacrificio acquistata. Berta tuffa beata il viso nei fiori, e chiede al padre di descriverle ancora una volta la loro bella casetta: reso poeta dall'amore, Carlisèp parla di ambienti ariosi, di tappezzerie a fiorami, di eleganze raffinatissime in ogni particolare. Anche sé stesso egli descrive bello, vegeto, ammirato da tutti, vestito di garbati e fini indumenti. — Non mi stancherò mai di sentirti ripetere queste cose. Tutto è così bello al mondo, e tutti sono tanto buoni! — mormora Berta sognante nel suo cespo di boccioli. Ma un colpo al vetro della finestra e l'aprirsi della porta interrompono il fiorire di quelle fantasie.

— Chi è, babbo, non ho mai udito quel passo! — Un marinaio, Berta. — I due si rizzano un poco tremanti. Il marinaio chiede di Carlisep: — Ah, siete voi — e lento lo squadra e osserva in silenzio i gio-

cattoli intorno. — Venite di lontano? — chiede timido Carlisep per allentare l'attesa.

— Dall'Australia.

— Ah! — (nel grido c'è della delusione).

— Ma ho fatto scalo in America.

— Ah!! — (quanta attesa c'è in quelle voci).

— Forse voi conoscete... — Carlisèp esita — io ho là un figlio!

— Ho visto Edoardo — dice il marinaio — un mese fa a New York.

— Berta, l'ha visto! — Carlisèp si appiccica al marinaio, lo abbraccia come a constatarne la realtà; la cieca gli si aggrappa dall'altra parte: sono entrambi fuori di sè.

— Ecco, lui l'ha detto che vi sareste emozionati; ha detto che dovevo parlarvi con riguardo, ma io non sono capace di fare queste parti. Insomma, lui sta bene. Vai in Italia? mi ha detto, allora cerca mio padre e mia sorella, a Momfumo e dì loro che mi imbarcherò sullo Screw l'8 luglio, per tornare al paese.

Detto ciò tutto d'un fiato, il marinaio si asciuga il sudore dalla fronte, e dopo brevi convenevoli fugge via. Le scene sentimentali non sono per lui.

Padre e figlia rimangono come sperduti nella grande emozione. — L'8 luglio... — balbettano, e non sanno dir altro finchè Carlisèp nell'eccesso della sua gioia dà l'avvìo a tutti i giocattoli meccanici che riempiono la stanza di movimento e di sussurro.

La casupola di Carlisèp sta in una piazzuola tranquilla aggrappata al grande fabbricato sulla cui porta sta scritto « Tacleton & C ». A terreno del fabbricato è il magazzino di giocattoli e al primo piano l'abitazione di Tacletòn che, terminata la solita passeggiata pel paese, sta appunto rincasando. Giunto sul pianerottolo lo colpisce un vociare che proviene dai piani superiori, dove egli affitta appartamenti minuscoli e sgretolati. Gli inquilini sembrano usciti tutti per le scale; vedendo il padrone, qualcuno si affaccia imprecando alla ringhiera ad annunziare che un bimbo, ruzzolàto sui gradini sconnessi ch'egli si è sempre rifiutato di riparare, si è rotta una gamba. La madre gli si fa incontro, scarmigliata e piangente: — Me lo pagherete voi, ora, il dottore! — Tacletòn si stringe freddo nelle spalle. — Se il mio socio non vuol sborsare un quattrino per le riparazioni, che volete farci! E voi, badate a pagare il fitto, se no andate a finire sulla strada! — dice minaccioso alla

donna, entrando nella propria casa e sbattendosi l'uscio alle spalle. Sulla scala è un coro di proteste: — Il socio, il socio: ve lo daremo noi il socio! facile scaricarsi su qualcuno che neanche esiste!

Nella sua stanza Tacletòn passa in rivista campioni di balocchi. Si tratta del reparto bizzarrie del quale egli si occupa personalmente e che, per la varietà di foggie e ingegnosa atrocità di forme, ha raggiunto una certa fama in città: sono scimmiotti digrignanti, caricature di orribili vecchi, streghe a cavallo della scopa che un meccanismo fa volare attraverso la stanza, schiaccianoci con testa d'orco, « babau » scattanti con un ghigno dalle scatole: tutto ciò che può tormentare d'incubi il sonno d'un bimbo è là radunato.

Il giocattolaio sta appunto, con un pennellino, aggiungendo qualche ruga al grugno d'un mostro di legno quando, bussato alla porta, s'introduce nella stanza il solito marinaio. Il suo fare è più sicuro ora, poichè si tratta di parlare d'affari e non di cose sentimentali. Ha una lettera di Edoardo per Tacletòn. In essa il giovane lo prega di acquistare per conto suo la « casa del tiglio », ammobiliarla con cura e, appena pronta, consegnarla a Carlisèp. Tacletòn ride — quel ragazzo crede che si possa comprare una casa con pochi scudi? — ma si fa serio vedendo calare sul suo tavolo un grosso pacco di banconote. — Dunque Edoardo ha fatto fortuna in America? — chiede raddolcito. — Ma perchè dà a me questa seccatura? Non potevate consegnare il denaro al padre stesso?

Il marinaio scuote il capo: Carlisèp è l'essere più incapace di fare un affare; per lui è abbastanza scombussolante la notizia dell'arrivo del figlio. No, occorre evitare che perda la testa di fronte a tanta fortuna; preparare tutto a sua insaputa, poi condurlo nella casa già pronta dove Edoardo conta ritrovare al suo ritorno i suoi cari già sistemati. Edoardo si affida perciò a Tacletòn, che ricorda come uomo pratico e abile. Non senza però una piccola formalità: un foglio è già preparato che il marinaio riporterà con sè di là dell'Oceano, ed è la ricevuta della somma e la dichiarazione di usarne nel modo prestabilito. Una percentuale rimarrà a Tacletòn come compenso del suo disturbo.

Sottoscrivendo, il giocattolaio mormora: — Gli hanno anche insegnato ad essere furbo, in America.

Piccina si affretta per le viuzze del paese finchè, raggiunta una casa modesta d'aspetto, si affaccia alla finestra aperta, salutando. Ivi abita la vedova Geltrude Farra, detta Trude, con la figlia, una bellissima fanciulla di nome Marina, compagna d'infanzia di Maria Perbonin. Le due

donne vivono un po' segregate in paese, poichè la vedova, il cui marito era a suo tempo commerciante d'indaco, sdegna di frequentare quella popolazione d'agricoltori. Gli sfoggi della donna devono però limitarsi alle grandi arie di superiorità, poichè il marito morendo non le ha lasciato che lo stretto necessario per vivere.

Col suo fare gaio Piccina saluta le due donne, intente a cucire. La vedova assume tosto un atteggiamento di sostenuta benevolenza, e dopo i primi convenevoli si informa del « suo stato ». — Ai miei tempi — dice la signora — le donne nel vostro stato stavano tappate in casa. Ora tutto sembra capovolto, ed eccovi a correre intorno come una pazzerella. Ma a quando la nascita? — Piccina annuncia con dolce fierezza che il suo bimbo verrà al mondo in settembre, e che il medico le ha consigliato di prendere aria. — Perciò — aggiunge — venivo a pregarvi di concedermi la compagnia di Marina per una breve passeggiata — e di nascosto fa cenni d'intesa alla fanciulla che ha già gettato il lavoro.

— Grandi novità, Marina — le annuncia appena in cammino lungi dalle orecchie della signora Trude. Marina sussulta: — Edoardo? — Piccina accenna di si. — Almeno io credo: ascolta ciò che mio marito mi ha detto stamane — e infilando il braccio in quello dell'amica si allontana parlandole con foga.

Per le stanze deserte di una palazzina disabitata si aggira Tacletòn ispezionando. I suoi passi sollevano calcinacci e polvere. Un contadino lo precede spalancando le finestre dalle quali si scorge un grande tiglio fiorito. L'aria muove dolcemente le antiche ragnatele del soffitto.

La passeggiata ha portato le due amiche non lontane da quello stesso luogo.

— Ricordi, Maria, egli l'aveva promesso. Non rimango lontano più di dieci anni! caro Edoardo! — è Marina che parla.

— Se ricordo! — dice Piccina — che cosa solenne quando tu hai promesso di attenderlo anche tutta la vita, e non avevi che 15 anni allora!

— Io sapevo che l'avrei atteso — dice Marina.

— E la casa del tiglio che avevate destinato per vostra dimora, ricordi? Anch'essa attende. Piccina si volge ad indicarla, ma rimane attonita: — Guarda Marina, questo non è mai successo. Le finestre sono aperte!

Le fanciulle affrettano il passo, ed una speranza ha acceso gli occhi di Marina. Sono presso il cancello, ma il volto di entrambe esprime la delusione vedendo che il presunto compratore, il quale sta appunto uscendo, non è un marinaio, bensì Tacletòn in persona. Scorgendo le ragazze, egli saluta sgarbato. Ma poi si rivolge a guardare Marina da capo a piedi, e quello sguardo è avido e cattivo come quello di un uccello da preda.

Le ragazze si sono rattristate un poco. La casa del tiglio è perduta, ormai!

Nel paese, è, nei giorni seguenti, un gran sussurrare. La notizia del prossimo arrivo di Edoardo si intreccia a quella non meno importante, dell'acquisto che Tacletòn sta trattando.

Lui, sempre così avaro, eccolo a disporre d'improvviso di tanto danaro, e non solo fa sua la villetta senza tanto contrattare, ma impegna gli operai per una serie di abbellimenti, senza economia. — Non sono denari miei — risponde secco a chi lo interroga, ma nessuno gli crede.

Così passano i giorni, la villetta cambia aspetto, si fa civettuola e gaia, e sempre più festosi sono i cavallucci e le bamboline che escono dalle mani di Carlisèp e Berta. Quanto a Marina essa canta, ora, mentre cuce i lenzuoli del proprio corredo. E nella cucina di Giovanni è stato appeso un calendario che viene sfogliato da Piccina con impazienza. Ecco: l'8 luglio! Quel giorno Edoardo s'imbarca. In paese se ne parla, tanto che uno straniero giunto d'improvviso avrebbe l'impressione di trovarsi in un porto di mare.

Ma il carretto di Giovanni porta un giorno al paese un malaugurato giornale. La costernazione è su tutti i visi che si chinano su quel foglio: vi si annuncia il naufragio dello Screw e nell'unita lista dei passeggeri figura naturalmente il nome di Edoardo. È finita. Carlisèp è un uomo che il destino non cessa di perseguitare.

Carlisèp e Berta si aggrappano l'uno all'altro, e piangono fra il sorriso immobile dei pupazzi sparsi a terra. Marina singhiozza, chiusa nella sua camera, e piange anche Piccina sulla spalla del marito, che, egli pure commosso, le raccomanda: — Calmati: fa male al bimbo.

Solo Tacletòn medita con uno strano sorriso sul foglio di sciagura. Quando si calca in capo il cappello per uscire, il suo gesto ha qualcosa di trionfante. Per strada egli s'imbatte nella vedova Trude e la ferma. La vedova è tutta sorrisi.

— Avete udito? — dice con falsa pietà — la disgrazia?

— Sì, sì, — interrompe Tacletòn — ma lasciamo i morti. Quando uno viaggia sul mare come un pazzo non merita altro.

— Dite bene voi; ai miei tempi...

Tacletòn interrompe ancora: — E la vostra figliola? sempre bella nevvero? Ricordate quel discorso che vi feci un giorno?

— Voi sapete — risponde la vedova melliflua — che io non potrei desiderare un genero migliore di voi. Ma le ragazze hanno le loro ubbie, e in questo momento, con questa storia di disgrazie e naufragi, essa è un po' scombussolata. Lasciamo passare qualche mese, vi pare?

— Bene, bene — dice Tacletòn salutando — a quest'inverno allora. — E i due sorridono d'intesa nel lasciarsi.

Non più fiori, non più prati verdi e passeggiate pei campi. L'inverno ha avvolto di nebbie e ghiaccioli il paesello e la sera scende presto, radunando le famiglie intorno al focolare acceso.

Nella casa della signora Trude sembra che neppure il fuoco scoppiettante sappia tener lontano la malinconia dell'inverno. Una desolazione muta spira dalla persona di Marina, accasciata al tavolo col capo tra le mani. La madre, adagiata nella poltrona, avanzo di antichi fasti, batte con ira un piede sullo sgabello. Ritto avanti ad esse, Tacletòn parla imperioso.

— Orsù — dice egli rivolto alla fanciulla — è la terza volta che chiedo la vostra mano. Volete decidervi?

Marina fa un cenno di diniego col capo.

A questo punto la vedova Trude ricorre ai mezzi estremi, e gemendo — figlia ingrata mi farai morire! — si rovescia con l'apparenza di uno svenimento.

Marina balza in soccorso; e infine, ripreso il suo posto, parla con voce stanca: — Ebbene, se occorre per la felicità di mia madre che io accetti la mano del signor Tacletòn, lo farò: ormai per me è lo stesso. Ma prima dovete sapere tutto. Otto anni fa, io mi fidanzavo con Edoardo, il figlio di Carlisèp. Avevo promesso di attenderlo e l'ho atteso. Ora egli è morto. Ma con lui è morto il mio cuore. Posso esser per voi, signor Tacletòn, una sposa sottomessa, ma amarvi non potrò mai.

La madre ha invano tentato di arrestare, con segni minacciosi, quella confessione, ma Tacletòn non sembra scosso: — Eh, via! I morti sono morti. Non raccontatemi favole da educanda. Se proprio volete lasciare il vostro cuore in fondo al mare, ebbene — conclude ridendo — ne faremo senza!

A questo punto la vedova Trude riprende per la centesima volta l'apologia del signor Tacletòn — così distinto — così potente — l'uomo più in vista del paese.

— Se avete da obbiettare che sono vecchio — aggiunge il promesso sposo — osservate Giovanni, il carrettiere, e quella sua moglie che lui chiama Piccina. Vent'anni di differenza, eppure sono felici, hanno un bimbo, si amano... — e su questa parola l'uomo ha un ghigno scettico.

Diverso è il quadro che offre la cucina dei Perbonin.

Piccina è affaccendata intorno al paiolo che borbotta accompagnato in ritmo dal grillo che canta nelle crepe del focolare. Tilde, la servetta insensata, fa compiere evoluzioni strane ad un fagotto che le riempie le braccia dove, tra nuvole di pizzo, si cela l'erede dei Perbonin che ha ormai raggiunto l'età di tre mesi. Dotata della facoltà meccanica di raccontare a brani ciò che la colpisce per divertire il bimbo, togliendo alla cosa detta ogni senso e mettendo al plurale tutti i nomi, essa sta appunto cantarellando che i babbi torneranno presto, quando il cuculo esce dalla sua casetta di legno per cantare sette volte, e nello stesso tempo s'ode fuori della porta il noto abbaiare di Bossolo.

Placido e sorridente come sempre appare Giovanni benchè il freddo abbia incorniciato il suo viso di ghiaccioli; e sembra che il grillo ne abbia avvertito l'arrivo, poichè raddoppia il suo cri-cri — come fa notare Piccina mentre si affretta a scodellare la polenta. « Il nostro grillo portafortuna » essa lo chiama, ma Giovanni aggiunge con uno sguardo raggiante posato sulla moglie, che sono due i grilli portafortuna in quella casa.

Bossolo, inquieto, tormenta il padrone colla zampa e sembra indicargli la porta, finchè questi si dà una manata sulla fronte: — Zucca che sono! Ho raccolto sulla strada un signore, sordo come una campana, e ora l'ho dimenticato addormentato nel carro!

Risvegliato, lo straniero viene introdotto. Ha lunghi capelli bianchi, occhiali scuri, e i suoi tratti sono singolarmente belli per un vecchio. Assorto, cortese, egli chiede di poter sedere accanto al fuoco.

Piccina, sempre curiosa, riordina ed osserva i pacchi, scaricati insieme al passeggero, finchè un involto indirizzato a Tacletòn la colpisce. Dietro i fogli di carta che l'avvolgono sembra celarsi un cestello. Un cestello di fiori per nózze?

— Si, — dice Giovanni — sembra che Tacletòn l'abbia ordinato pel proprio fidanzamento.

Sgomenta, Piccina stropiccia tra le mani una foglia che sporge dall'involto e mormora: — Possibile che Marina abbia acconsentito?

Lo straniero sta così immobile accanto al focolare che si direbbe addormentato di nuovo.

In casa Farra, Marina non si è mossa dal suo posto, e la conversazione che si svolge tra gli altri due non sembra riguardarla.

— Se siete d'accordo, le nozze avranno luogo fra 15 giorni — dice Tacletòn. — E spero di non dar notizia sgradita alla signorina, annunciandole che abiteremo la casa da me acquistata per conto del... del mio socio, quella che chiamano la casa del tiglio.

A queste parole Marina si riscuote con un grido d'orrore. — Nella casa del tiglio, mai! — poi si accascia in singhiozzi.

Tacletòn non sa consolare, e quelle lacrime lo irritano. Al più presto, raccomandando alla madre di curare i nervi della figlia, egli se ne va. Nelle vie buie, la sua figura solitaria, appare e sparisce tra i fumi della nebbia. Un ragazzo scorgendolo fa fischiare un sasso alle sue orecchie.

Ecco il cortile di casa Perbonin dove Giovanni è occupato a sciogliere i finimenti del cavallo. Dopo essersi informato del cestello di fiori a lui destinato, Tacletòn propone di punto in bianco a Giovanni di partecipare con Piccina alla cena di fidanzamento, e non nasconde, davanti allo stupore di Giovanni, il motivo di tale insolita gentilezza. Egli desidera che la sua fidanzata abbia sott'occhio una coppia che, malgrado il divario d'età, *sembra* perfettamente felice. — Niente serve tanto quanto l'emulazione, nelle donne — egli afferma e, astioso e maligno come sempre, si lascia trascinare dal discorso, spiegando che egli non esigerà certo amore da sua moglie, ma soltanto sottomissione, poichè una donna giovane e bella non può provare altro sentimento per un marito anziano e anche Piccina...

A questo punto Giovanni si erge, vigoroso e onesto, davanti all'interlocutore: — Ebbene, mia moglie...?

— Ma non pretenderete, ridacchia Tacletòn, che vostra moglie vi ami?

— Torcerei il collo a chi lo mettesse in dubbio — afferma il carrettiere, tormentando la frusta colla grossa mano.

Tacletòn sta per battere in ritirata quando un grido soffocato s'ode dall'interno della casa. Giovanni che ha riconosciuto la voce della moglie accorre e trova Piccina singhiozzante, col capo nel grembiule. Alle

domande di lui essa si schiva, dice di aver avuto una crisi di nervi, poi torna a sorridere. Tacletòn ha osservato la scena, di sulla soglia con un sorriso inquisitore e dubbioso, prima di andarsene.

Lo straniero è certo molto sordo, perchè non si è mosso dal suo angolo, e si informa soltanto cortesemente se la signora non si sente bene. Egli non vorrebbe recar troppo disturbo, ma se fosse disponibile un letto in casa Perbonin, si fermerebbe volentieri a pernottare colà. Con stupore Giovanni nota la prontezza con cui Piccina accoglie tale richiesta e corre a riordinare la stanza per gli ospiti.

Rimasto solo, il carrettiere fuma la solita pipa accanto al fuoco.

— I riccioli bruni sono nascosti e le mammine si sono spaventate poichè i vecchi non sono vecchi » — canticchia Tilde al bimbo cullandolo. Una ben strana canzone. Il grillo fa sentire il suo cri-cri e Giovanni scuote il capo, come a scrollare un intimo malessere.

La casa del tiglio ha, il giorno dopo, un aspetto quanto mai grazioso, con un bel tappeto di neve sul prato e le imposte verniciate a nuovo, tutte serrate. Qualcuno sembra sentirne il fascino: è il vecchio signore, giunto la sera prima, che, ritto sulla via ne osserva da qualche tempo con interesse la facciata. A distoglierlo da tale contemplazione giunge Tacletòn. Egli si accinge ad entrare quando lo straniero lo abborda per chiedergli a chi appartenga la casa.

— Al mio socio — risponde l'altro con malagrazia; ma lo sconosciuto lo trattiene ancora.

— Forse vi interesserà sapere che uno degli scomparsi dello Screw era amico mio e che detengo alcuni dei suoi documenti; uno di questi porta la vostra firma, signor Tacletòn. Vogliate precedermi, prego, parleremo meglio nell'interno.

Turbato, Tacletòn gli fa strada e il vecchio, con fare tranquillo, esamina il giardino, visita le stanze ancora quasi vuote, spalanca le finestre.

— Dunque — conclude — la casa appartiene al vostro socio? Ma come non mi riconoscete? Sono io il vostro socio!

— Mentite! protesta Tacletòn, ma un foglio che l'altro gli spiega lo fa ammutolire.

— Non vi conviene rinnegarmi, vedete — prosegue l'altro suasivo — potete annunciare a tutto il paese che il vostro socio è giunto, a meno che non preferiate mostrare questo foglio.

Tacletòn indietreggia, verso la porta.

Prego, le chiavi — aggiunge il vecchio tendendo, da padrone, la mano.

Il custode, che ha visto Tacletòn entrare con uno straniero, e uscire solo, gli chiede al passaggio:

— Sarebbe forse il padrone della casa, quel signore?

— Sì — mormora Tacletòn — e un'espressione nuova di paura, gli agita il viso — è... è il mio socio.

— Il socio, il socio! — la notizia, sulle bocche dei figli del custode si propaga colla rapidità delle loro agili gambe, e presto un capannello di curiosi sta aggruppato davanti alla « casa del tiglio ». Tutti sono ansiosi di vedere in viso quell'uomo misterioso che da favola diviene di colpo realtà. Passano le orfanelle, condotte dalle pie suore: — Il socio? Quanto l'abbiamo atteso, ci dovrà ascoltare finalmente! — dicono queste, e lasciate le bimbe nel giardino entrano intrepide. Le tratterà male, le butterà fuori, commentano i curiosi; ma non passa molto, che le suore riescono con un olimpico sorriso sulle labbra. Tra le mani hanno un foglietto sigillato: — Dio gli ha toccato il cuore, non ci ha trattate male, ci ha dato un biglietto pel signor Tacletòn — annunciano.

Ora suore, orfanelle e buona parte dei curiosi si avviano all'abitazione di Tacletòn il quale si trova appunto nel magazzino dei balocchi. Le brave suore senza dar retta alle esortazioni di diffidare di simili canaglie, si introducono nel magazzino; letto il biglietto, il giocattolaio esita un istante, poi, come preso da furia, afferra i giocattoli più belli e li scaraventa tra le braccia delle suore. — Ecco qua: e questo, e questo ancora. Tenete. — Sembra bastonarle con bambole, trombette e orsacchiotti, mentre le sue labbra sono livide, schiumanti.

All'uscita le suore appaiono come due caricature di Papà Natale. — Dio ha toccato loro il cuore — concludono senza scomporsi passando tra i curiosi allibiti.

Questo incidente segna l'inizio di una vera processione alla « casa del tiglio ». Tutti coloro che ebbero a soffrire sorprusi dalla ditta « Tacletòn & C. » accorrono ad implorare soddisfazione. Gli inquilini chiedono le urgenti riparazioni. La donna, il cui bimbo si è rotta la gamba sui gradini sconnessi, chiede un indennizzo. In ognuno di questi casi pietosi basta un biglietto del socio perchè Tacletòn paghi, disponga, ripari. Chiuso in un silenzio ostinato, egli sembra sfuggire tutti, ma in-

torno a lui si forma una corrente nuova di simpatia. Era dunque vero — si dice — soltanto l'opposizione del socio gli impediva di essere generoso.

Due giorni non sono passati, e un altro avvenimento si verifica. Decisamente il paesello è in subbuglio. Questa volta l'attenzione dei curiosi si concentra sulla casupola di Carlisèp, all'interno della quale si sta compiendo qualcosa di molto grave.

Un noto medico, giunto non si sa come dalla città, ha chiesto di visitare la ragazza cieca, e, giudicato il suo male non inguaribile, si è offerto di operarla. Smarrito, Carlisèp ha lasciato fare, ed è un andare e venire del farmacista e di infermieri appositamente giunti con garze, bende e disinfettanti. — Come fosse una principessa! — sussurrano i paesani che non hanno mai visto simili cure. Finalmente il medico se ne va nella sua bella carrozza, assicurando Carlisèp che l'operazione sembra riuscita, ma che l'esito ne rimarrà incerto fino al giorno in cui saranno tolte le bende alla paziente. — Fra otto giorni, non un giorno di meno — egli raccomanda.

Singolari sono i rapporti fra Tacletòn ed il suo socio. Essi infatti non si frequentano. Lo straniero trascorre parte delle proprie giornate nella casa del tiglio, dove si sta ultimando l'arredamento, ma dorme ancora dai Perbonin. La sua vista debole che lo obbliga a ripararsi sempre con occhiali affumicati, e la sua sordità, lo isolano dalla conversazione. Non una volta egli ha messo piede nel magazzino dei giocattoli, dove si limita ad inviare i propri messaggi scritti. Tacletòn dal canto suo, non è più tornato alla « casa del tiglio ». Ma un mattino, cosa insolita, egli vi si reca. L'arredamento appare ormai completo, e il vecchio sta seduto ad un tavolo compulsando documenti. Senza salutare, Tacletòn, il cui aspetto è più che mai lugubre, butta un foglio sul tavolo. — Ecco qua, mi è giunta stamane: è la fattura di un certo oculista che ha operato la cieca di Carlisèp. Dice che *voi* lo avete incaricato dell'operazione e *voi* lo indirizzate a me per il pagamento. Vorrei sapere che pensate. — Tacletòn deve urlare questa frase a più riprèse all'orecchio dello straniero, prima di ricevere la placida risposta:

— Nulla: penso soltanto che pagherete.

Livido di collera Tacletòn non si frena più.

— Ah, basta! — urla — credete che ciò possa continuare? Sono 50 scudi, questa volta! Non sarò così pazzo da pagarli. Vorrei vedere

che un vecchio idiota riuscisse a mandar Tacletòn in rovina, con i suoi ricatti.

— Vorrei vederlo anch'io, sarebbe un gradevole spettacolo!

Tacletòn osserva il capo canuto che gli sta davanti, le spalle curve, l'aria di decrepita debolezza con cui il suo avversario si muove, e d'impeto gli si butta addosso. Le sue mani sono intorno al collo del vecchio:

— Datemi quel foglio o vi strozzo!

È un attimo. Senz'altro movimento che uno scatto del braccio il vecchio ha scaraventato Tacletòn lungo e disteso sul pavimento. Lo osserva rialzarsi, attonito di avvilimento, raccogliere il cappello, drizzarsi la cravatta. E, freddo, gli porge il conto del medico.

— A voi, vi consiglio di pagare.

Non a caso Tacletòn ha scelto quel giorno per tentare di impossessarsi di un documento a lui fatale. È la vigilia del suo matrimonio, e la presenza di quel foglio nelle mani dello straniero, amareggia tutto il piacere che l'evento gli prometteva.

Per diversa ragione anche Carlisèp vive quel giorno una vigilia palpitante. Il mattino dopo dovranno cadere le bende dagli occhi di sua figlia; avrà permesso la Provvidenza che la fanciulla torni a vedere la luce? Giovanni e Piccina per non abbandonare i loro amici nella solitudine dell'attesa, hanno deciso di trascorrere il pomeriggio in casa loro, dove giungono scortati da Tilde e dal loro rampollo, e carichi di leccornie pei rinfreschi. La piccola schiera s'ingrossa poi all'improvviso, poichè Tacletòn, facendosi precedere da una torta di fidanzamento, chiede di partecipare al festino con le due signore Farra. Egli spera sempre che mettendo a contatto i Pèrbonin colla fidanzata, questa debba consolarsi del proprio destino.

Eccoli dunque tutti riuniti intorno alla tavola. La vedova Trude troneggia con degnazione. Marina e Piccina ritrovandosi per la prima volta dopo il fidanzamento sono emozionate. Berta appare triste e muta sotto la benda nera, e Carlisèp agitato la scruta. Tacletòn gira su tutti gli occhi diffidenti e maligni. Tilde e il neonato si profondano nella beatitudine davanti a quel paradiso di giocattoli.

— Marina mia — dice Piccina — quanti cambiamenti dal tempo di scuola! Ricordi quando parlavamo allora dei mariti che avremmo scelti? Noi volgevamo il pensiero ai giovani che ci circondavano, ai più giovani ai più belli! Certo io non pensavo a Giovanni, e se avessi predetto il tuo matrimonio col Signor Tacletòn, tu mi avresti battuta, non è vero?

Piccina parla e sembra non accorgersi del male che i suoi discorsi fanno all'amica. Tacletòn sogghigna ironico:

— Ebbene, a noi non avete potuto resistere! e dove sono rimasti i vostri bell'imbusti?

— Alcuni morti, altri dimenticati! e se gli scomparsi tornassero sarebbero dolorosamente stupiti di ciò che accade.

Piccina è strana ed eccitata e Giovanni la guarda con calmo stupore. Marina sembra impietrita. La vedova Trude salva la situazione con un lungo discorso nel quale dice che gli scomparsi sono scomparsi e la famiglia Farra per merito del commercio dell'indaco è di tale prosapia da rendersi degna delle ricchezze di Tacletòn.

Terminato il ricco spuntino, gli uomini si accommiatano promettendo di ripassare a riprendere le signore. Agli occhi vigili di Tacletòn non sfugge il contegno nervoso di Piccina che ha dimenticato di preparare al marito la solita pipa e solo distrattamente lo saluta.

Partiti gli uomini, mentre con l'aiuto di Marina la vedova Trude si rassetta (essa ha parecchie cuffie ed è un rito per lei cambiarle secondo le ore della giornata) Berta è raggiunta nel suo angolo da Carlisèp e Piccina. Perchè così triste quando forse all'indomani i suoi occhi saranno aperti alla luce? Finalmente essa si sfoga e la sua confessione è la più inattesa e impensata. Essa pensa che il giorno dopo ci vedrà, si, sarà una ragazza come le altre, ma troppo tardi per essere prescelta dall'uomo che essa ama in silenzio; quest'uomo è Tacletòn, di cui conosce attraverso le descrizioni del padre il nobile animo e che ormai appartiene ad un'altra.

La costernazione è nel volto di Carlisèp. Egli l'ha dunque ingannata dalla culla per vederla ferita dai suoi stessi inganni?

Amorosa figlia come sempre, Berta si fà forza per non crucciarlo, e quando Tacletòn è di ritorno, essa mostra ormai un viso sorridente e tranquillo. Ma un rumore di passi la fa sobbalzare: — Di chi è questo passo, dite, per amor del Cielo!

La voce gaia di Giovanni che sta entrando le risponde: — Di chi se non mio?

— No, l'altro, colui che vi segue.

Le mani della cieca tremano d'agitazione, mentre Giovanni, ridendo esclama: — Non vi si può celar nulla — e facendosi da parte introduce il vecchio straniero. Questi entra col solito contegno riservato, non vuol turbare la riunione. Egli attenderà che il carretto riparta per rincasare insieme ai Perbonin.

— È un buon vecchietto e rimarrà tranquillo presso il fuoco. Sai per la strada non ha fatto che parlarmi di te con entusiasmo — dice Giovanni abbracciando Piccina — ma essa gli sfugge e gira lo sguardo inquieto dallo straniero a Tacletòn che gli volta sdegnoso le spalle. Essa ha perduto tutta la sua franchezza tranquilla.

Giovanni è già immerso in una partita a carte con la signora Farra, quando Tacletòn, con gravità, gli chiede di seguirlo subito. Attraversano insieme il cortile e giungono alla porta a vetri che lo divide dal magazzino. Nella penombra dell'interno Giovanni può allora scorgere Piccina in colloquio con lo straniero, ma questi è ben mutato! Tiene fra le mani la parrucca bianca ed appare, benchè di spalle, un bruno ed aitante giovanotto. Discorrendo confidenziali i due si stanno avviando verso l'uscita opposta, dove Piccina, ridendo aiuta l'uomo a rimettersi parrucca ed occhiali.

Giovanni ha alzato il pugno, poi, dominandosi, l'ha riabbassato.

— Fai bene — mormora Tacletòn — qui c'è troppa gente. Ma questa notte, nella tua casa, potrai fare le tue vendette; uccidilo, io ti raggiungerò all'alba, e testimonierò che sei stato provocato in una rissa e l'hai fatto per legittima difesa. Non ti chiedo che una cosa in cambio. Lascia che io sia il primo a giungere presso il cadavere, e permettimi di impadronirmi di certi documenti che interessano la ditta. Intesi? Abbi coraggio e difendi il tuo onore.

Come un genio del male, egli mormora di vendette e di sangue accanto all'uomo silenzioso.

Sul carretto quella sera Piccina e lo sconosciuto straniero saranno soli. Giovanni preferisce camminare nel fango della strada accanto al cavallo.

E quando tutti sono coricati, quella notte, egli rimane seduto accanto al focolare. Un coltello sull'acquaio attira spesso il suo sguardo mentre espressioni di angoscia e d'ira si avvicendano sul suo viso. Poi, il grillo intona il canto familiare che durante un anno ha benedetto la casa del carrettiere e quel canto evoca i fantasmi della sua vita: Piccina nei suoi momenti più deliziosi, Piccina fidanzata, Piccina sposa, Piccina massaia, Piccina mamma, sempre gaia, sempre amorosa. Il carrettiere si stringe il capo fra le mani.

Le luci del mattino entrano ancora pallide dalla finestra della cucina quando Tacletòn giunge, già azzimato per le nozze. Ciò che egli

scorge tosto è un coltello giacente a terra. Giovanni accanto al focolare spento è scarmigliato come chi esce da una lotta.

— Dov'è? è questa la sua stanza, nevvero? — e senza attendere la risposta, Tacletòn ne spinge la porta — ma non vi trova che un letto sfatto e una finestra spalancata.

— Mi dici dov'è il cadavere? — chiede di nuovo Tacletòn allarmato — la stanza è vuota, io devo vederlo per testimoniare, e quei documenti...

— Basta — si riscuote Giovanni — siedi lì e taci. Tu mi hai mostrato ieri uno spettacolo che non avrei voluto vedere. Ora devo mostrarti io, l'accaduto, con gli occhi miei. Io sono, come tu vedi, un uomo rozzo ignorante, non più giovane. Sposando quella creatura, non ho pensato che alla mia felicità — *a lei* non ho pensato.

— Ma sì, non hai pensato alla sua vanità, alla sua civetteria — interrompe impaziente Tacletòn che ancora non comprende nulla.

— Faresti meglio a tacere. Non ho pensato che le chiedevo tutto e che non avevo niente da offrirle. Non ho pensato che certo essa amava già qualcuno, per età e bellezza più degno di lei e che nobilmente mi celava la sua rinunzia. Ora l'uomo che essa amava è tornato, ed essa lotta per rinunziare una seconda volta a lui. Poichè sono certo che nulla, tra lei e quell'uomo è accaduto se non quello che abbiamo veduto ieri.

Di questo strano linguaggio, Tacletòn comincia ad afferrare una cosa: che cioè l'unica probabilità di ricuperare il documento compromettente gli sfugge.

— Dunque non l'hai ucciso? — chiede a pugni stretti.

— Devo una riparazione a Piccina — prosegue il carrettiere trattenendo la pena che gli chiude la gola — e l'avrà. Essa potrà andarsene con lui e io ricorderò sempre con gratitudine la felicità che non meritavo e che ho avuto da lei durante quest'anno.

— Ma chi ti capisce? Sei un idiota abbindolato da quella femmina — prorompe Tacletòn, ma si affretta ad uscire davanti al pugno formidabile del carrettiere.

Piccina, che dalla stanza attigua ha udito tutto, si butta singhiozzando al collo del marito. Essa lo supplica di attendere, prima di mandarla via. Una mezz'ora soltanto... Tenero e triste Giovanni consente, ma non può trascorrere quella mezz'ora vicino a lei che ormai non gli appartiene più e se ne va a passeggiare nel viale dietro la casa.

Tilde ulula in un angolo, poichè la scena cui ha assistito le sembra rovesciare il mondo. Ora è Piccina che medita presso il focolare, ma non

vi rimane a lungo sola. Carlisèp giunge con Berta. È l'ora di togliere le bende alla fanciulla, essa ci vedrà forse... — e quando vedrà come sono realmente le cose che le ho descritto — dice Carlisèp tutto tremante — avrà delle delusioni... gravi. Maria, aiutatemi voi a dirle che non tutto è esattamente...

Piccina lo interrompe: — Tacete, aspettate, forse tutto è come essa se lo aspetta! Non udite un suono di ruote? Non si dirigono qui questi passi? — Come si mostra eccitata Piccina, singhiozzante e ridente, mentre pone una mano sugli occhi di Carlisèp, ad impedirgli di vedere coloro che entrano! Ed appare sulla soglia Marina, insieme a colui che si celava sotto le spoglie del vecchio sconosciuto e che ora, tornato al suo giovanile aspetto, si lancia verso di loro con foga gioiosa.

— È fatto! Carlisèp, non riconoscete questo passo?

Carlisèp e Berta tremano come foglie:

— Edoardo, mio figlio!

E Giovanni, accorso al rumore, può constatare che colui che egli aveva preso per il rivale è il figlio di Carlisèp tornato dall'America vivo e incolume.

Udita, al suo arrivo nella vicina città, la notizia del matrimonio di Tacletòn, egli aveva voluto, travestendosi, sincerarsi delle cause che avevano spinto Marina a tale infedeltà. Aveva appreso così la falsa notizia della propria morte, si era reso conto dei sorprusi di Tacletòn e dei sentimenti che la fanciulla nutriva tuttora per lui. E quel mattino stesso se l'era sposata, in barba al giocattolàio.

La riconciliazione fra Giovanni e Piccina è una cosa commovente:

— Non avrei dovuto tenerti celato qualcosa — singhiozza la giovane donna — l'ho fatto perchè sapevo che ti è tanto difficile tènere un segreto.

Ma, pur nell'emozione, Piccina non dimentica un suo progetto che riguarda Berta. Essa vuole che « nella casa del tiglio » le siano tolte le bende. Là, dove tutto è grazioso quanto la fantasia della fanciulla può aver desiderato. Eccoli tutti sul carro verso il nido che d'ora in poi sarà l'abitazione di Edoardo e dei suoi.

Le bende cadono, e Berta gira gli occhi sulle pareti chiare, sulle stoffe colorate, sui mobili graziosi. — Ci vedo! — esclama — E tutto è come avevo immaginato! Come mai, babbo, parlavate di delusione?

Il povero Carlisèp non sa più dove ha la testa. Le gioie gli piovono addosso così improvvise che si potrebbe temere per la sua ragione. Ma egli vi regge a meraviglia. Passato il momento di emozione per la guari-

gione di Berta, tutti si raggruppano, tutti hanno infinite cose da dirsi. Edoardo deve narrare come un affare improvviso gli abbia impedito di imbarcarsi sullo « Screw » obbligandolo a prendere il piroscafo seguente, e salvandolo così dal disastro. Carlisèp ha infinite cose da chiedergli e dà narrargli. Giovanni e Piccina, dopo le emozioni provate, sembrano ritrovarsi anch'essi dopo una lunga separazione, come se la nottata che li ha divisi fosse durata un anno.

— Strano — mormora Berta a Marina — non mi sembra la solita aria della mia casa, qui. — E aggiunge inquieta: — Che ne sarà di Tacletòn?

Ma Marina, assorta nella contemplazione di Edoardo non l'ode neppure.

La presenza di alcuni vicini, venuti ad ascoltare il « redivivo » aumenta la confusione, mentre Tilde non sa fare altro che passare il bimbo di mano in mano come fosse una tazza ricolma.

Così, nessuno si accorge dell'uscita di Berta dalla stanza. Essa è nel giardino, respira, osserva il tiglio. — No — mormora di nuovo — non è la mia casa. — Camminando ancora un poco incerta si avvia a caso pel paese. Una siepe, un uccello, la fanno ristare, incantata. — La mia casa, sapete dov'è — chiede ad un vecchierello, il quale, credendola ancora cieca, l'accompagna fino alla vecchia catapecchia. Appena entrata, Berta si sente accolta dall'atmosfera abituale, guarda la misera stanza, i giocattoli i lavori avviati. La sua espressione è di assorto stupore.

Sulla soglia della casa di Marina, una comare parla con Tacletòn.

— La signora sta troppo male per ricevervi. Tutto ciò che sappiamo è che la ragazza è fuggita stamani con uno, dicono sia il figlio di Carlisèp, quello d'America.

Abbigliato per le nozze, col fiore all'occhiello Tacletòn prende a camminare macchinalmente pel paese. Davanti al cortile dell'orfanotrofio si ferma, scorgendo le suore: — È qui forse Marina Farra? — chiede. Ma le suore sono affaccendate intorno a un pino divelto e gli mostrano trionfanti un trofeo di cartone dove, fra i raggi d'una stella sta scritto: « W. TACLETÒN IL BENEFATTORE ». Sarà l'ornamento più bello dell'albero di Natale. Tacletòn fugge inorridito. Coloro che lo vedono passare e già sanno del suo scorno, si fanno udire a mormorare, compassionevoli: — Poverino, era diventato così buono, questa non se la meritava.

Berta siede pensosa nella sua misera stanza.

La porta si spalanca ed entra Tacletòn. Un Tacletòn umiliato, incerto, privo della solita boria. — È qui forse Marina Farra? — chiede con voce stanca. Berta gli si fa incontro. — M'hanno detto che è stato vostro fratello a rubarmela. — Tacletòn siede come trasognato su di un sedile. — Speravo di trovarli qui. Ma tanto è lo stesso. Me l'hanno fatta ormai, mondo maledetto! Come sono stanco.

Berta lo contempla, senza che egli si curi di lei e scorge una lagrima ruzzolare su quelle guancie indurite, da quegli occhi sempre asciutti.

— Non piangete — mormora ponendogli una mano sulla spalla.

Tacletòn sobbalza.

— Che, ci vedete voi ora? Ci mancava anche questa! Bè, potete vantarvi di aver visto piangere Tacletòn. Tanto, ormai sono disonorato ma non crediate che io pianga per quella sciocca. Mi aveva abbastanza seccato con le sue arie addolorate.

— Non l'amavate? — chiede Berta.

— Amarla? E perchè avrei dovuto amarla? La volevo, come si vuole ciò che ci si può pagare. Se sono triste è perchè non capisco più nulla di questo maledetto mondo. Mi credevo sicuro, credevo di esser barricato contro la sofferenza e invece, mi insidiano tutto: il denaro, la fidanzata, il prestigio. Ah cani!

Berta ha ripreso macchinalmente a lavorare alle sue pupattole, parla lei, ora, mentre Tacletòn appare assorto per proprio conto. Entrambi sembrano parlare per sè senza badare a chi li ascolta: — Mi avevano detto che tutto era bello, che tutto era buono, ma soltanto nel breve tragitto per venir qua ne ho viste di cose brutte e tristi. Il paese, come lo sognavo io, era tutto laccato, a vivaci colori, invece è affumicato e cadente, e i bimbi sono stracciati. — Ora guarda Tacletòn: — Voi eravate per me l'uomo più bello; invece, sul vostro viso, vedo delle rughe e non avete neppure un'espressione di bontà.

— Bontà?! — ripete Tacletòn — sapete cosa si riceve in cambio della bontà? Cattiverie. Quando ero buono, ed ero anche innamorato, sapete cosa mi è successo? La mia bella ha sposato un altro dicendo che io ero troppo povero. Allora, ho badato solo a diventar ricco, per potermi vendicare comprando io pure una bella ragazza, essere potente, e pagarmi il gusto di opprimere gli altri, ecco la felicità che mi ero acquistata.

— Ma siete stato egualmente abbandonato — commenta Berta.

Tacletòn passeggia ora su e giù per la stanza. — È questa l'enormità. Allora, a che sono valsi tutti i miei sforzi? Me ne sono successe troppe in questi tempi! Tutte le beneficenze che quel cane di vostro fratello mi ha obbligato a fare, e poi, il discorso di quell'idiota del carrettiere, stamani. Un discorso dell'altro mondo! E la gente che ora mi tratta come un benefattore! Mettono il mio nome sull'albero di Natale! E mi temono non più di quel che temano voi. E ora, mi lascio anche rubare la fidanzata il giorno delle nozze. Vi dò la mia parola che muoio di vergogna, e non so più chi sono; non so come potrò rimettermi a vivere.

— Anch'io mi son fatta la stessa domanda, da che ci vedo; non so come potrò rimettermi a vivere. Capisco che finora io non ho vissuto, ho sognato! E vivere, deve essere molto più duro. Ecco per esempio che sognavo di voi, e vi amavo come si ama una creatura perfetta; ora vi vedo, quanto inferiore all'essere sognato! E vi amo ancora. Forse vi amo ora soltanto; perchè è ben diverso quello che provo, è qualcosa che fa soffrire.

Tacletòn ha sobbalzato a quelle parole e la guarda come si guarda un fantasma. — Voi amate me?

— Amavo in voi la perfezione; ma ora amo queste vostre rughe, e la lacrima che ho visto, e il vostro animo ostile, turbato; e ciò fa soffrire.

— L'ho sempre pensato, che dovevate essere un po' mentecatta — brontola Tacletòn, senza abbandonarla coll'occhio.

— Come voi. Siamo due mentecatti, perchè non conosciamo la vita: io, cieca; voi, volontariamente accecato; abbiamo vissuto come in sogno.

— Potreste arrivare, di questo passo, a concludere, che da oggi entrambi ci vediamo! — dice Tacletòn con ironia, ma senza la solita cattiveria.

Un suono di voci si fa udire all'esterno: Berta, Berta!

— Eccoli tutti — dice Tacletòn smarrito, e istintivamente si accosta a Berta, la quale si è levata e infila il braccio sotto il suo.

— Finalmente! Che paura ci hai fatto! Che imprudenza! — sono le grida di coloro che irrompono. Ma segue un imbarazzante silenzio alla vista di Tacletòn. Edoardo attira a sè Marina con aria di sfida e Giovanni fa lo stesso con Piccina. Gaia, la voce di Berta s'alza a rompere l'imbarazzo: — È già pronta la colazione di nozze? Vi avverto che c'è un invitato di più: il signor Tacletòn.

— Macchè invitato, macchè colazione! — brontola questi.

Una tavola è imbandita. Gli invitati si dispongono con risa e gaie frasi intorno ad essa.

— Buon appetito, amico — dice Giovanni col suo vocione, battendo la mano sulla spalla di Tacletòn. — Spero farai onore ai ravioli di Piccina.

La signora Farra siede accanto a Edoardo, con aria di benigna simpatia. Piccina naturalmente parla per tre.

— Giacchè oggi dobbiamo imparare a vedere — dice Tacletòn chinandosi verso Berta — mi volete spiegare come fa tutta questa gente ad amarsi così tanto l'un l'altro? — il suo gesto abbraccia la gaia tavolata.

Berta ha un beato sorriso.

GUGLIELMO USELLINI

Contributo cronistico alla storia del cinema danese

Il modesto studio che segue sarà condotto cronologicamente e panoramicamente, avendo assai meno pretesa di esporre una compiuta esegesi che di rievocare a mo' di cronaca il cammino e il vario svolgimento di una produzione nazionale che a un momento ebbe una sua celebrità e impose un brillante prodotto industriale. Ma rivelò pure uomini di cinema autentici, basti per tutti il nome di Carl Th. Dreyer, i quali ebbero una funzione e contriburono all'avvento di un cinematografo, come si suol dire, « d'arte ». Nella sua corrente media, il cinema danese fu pure notato per caratteri suoi peculiari, non improvvisati nè labili.

Attraverso incontri con gente « che ci fu », e attivamente visse nell'atmosfera dei teatri di posa di Copenaghen, ho potuto conoscere la portata di tale cammino e svolgimento, e di molti film che non vidi mai, avere concrete e attendibili « referenze ». Altri ne conoscevo, alcuni ne ho veduti durante il mio soggiorno in Danimarca. Infine la consultazione di riviste del tempo, e di libri, mi ha permesso di completare in un modo il più che possibile esatto e non raffazzonato, tale cronistoria (1).

---

(1) In Danimarca è sempre mancata una rivista cinematografica di valore estetico e studioso. In compenso fiorirono sui primi tempi molti fogli di informazione, e riviste assai simili alla nostra « Vita cinematografica », con l'occhio su tutto, attente ai problemi della produzione, fornitissime di pubblicità; e talvolta, avendo richiesta la collaborazione di scrittori o registi o tecnici di valore, tali periodici sfiorarono anche i problemi qualitativi del film. Di questo carattere furono: « Nordisk Biograf Tidende » (1909-11), « Biografteaterbladet » (1911-13), « Biorama Tidende » (1911), « Kino-Bladet » (1911-12), « Scandinavisk Film Revue » (1913), « Biografen » (1913), « Kino Revuen » (1919), tutte di breve vita. Non diversa fu « Filmen », che poi si chiamò « Kinografen », ma che, fondata il 15 ottobre 1912, visse fino al 1931.

Per completare i dati bibliografici, non sarà inutile dare qui un elenco dei principali libri sul cinematografo usciti in Danimarca (da uno dei quali,

* * *

Nella Scandinavia, la prima nazione che iniziò una produzione di film già nel 1903, fu la Danimarca, e la prima pure a entrare nei mercati stranieri del film, non solo, ma anche a dominarli per un certo periodo di tempo. La Svezia, che sarà poi l'unica delle altre nazioni scandinave a produrre un cinematografo di rilievo nel mondo, essendo le sue caratteristiche in questo campo non tanto commerciabili quanto estimabili per una « cifra » notevole e singolare, non dominerà propriamente i mercati, anche se è vero che vi entrerà in un certo periodo con tutti gli onori.

Una vera e propria organizzazione si avrà più tardi a Copenaghen, quando la Nordisk diverrà una grossa « firma »; ma per vero dire, mentre il cinema fu portato in Danimarca nel 1896 dal baraccone di un certo Patch, il primo film danese fu fatto nel 1899, un modestissimo documentario nel quale si vedono i membri della Casa Reale danese raccolti sulla scalinata del castello di Bernstorf (*Kongehusets Forsamlet paa Bernstorf Slotstrappe*): poco più di un « gruppo fotografico », dunque. Non avendo più precise notizie sul preistorico rotolo di pellicola, riguardata con santo scrupolo dagli inservienti quand'era arrotolato, fissato e bevuto a occhi spalancati quando balzellava fantomatico sullo schermo, non avendo più precise notizie, non possiamo attentarci a classificarlo. Ma non ci vuol molto a immaginarne lo svolgimento, condensato, è probabile, in tre-quattro minuti di proiezione: i regali personag-

---

« Filmen » di Harald Engberg ho pure tratta qualche notizia, o controllate quelle di fonte diversa):

GAD URBAN: *Filmen. Dens Midler og Maal* (*Il film. I suoi mezzi e fini*). Copenaghen 1919.

ANDERSEN H.: *Filmen i social og ökonomisk Belysning* (*Il film dai punti di vista sociale e economico*). Copenaghen 1924.

NEERBARD EBBE: *Hvorfor er Filmen saadan?* (*Perchè il film è siffatto*) Copenaghen 1931.

CHRISTENSEN THEODOR e ROOS KARL: *Film*. Copenaghen 1936.

JOHANSEN BROBY: *Filmens Forbandelse* (*La maledizione del cinema*). Cop. 1938.

HENDING ARNOLD: *Stjerner i Glashuse* (*Stelle in case di vetro*). Cop. 1936.

ENGBERG HARALD: *Filmen*. Copenaghen 1939.

OVE BRUSENDORFF: *Filmen, dens Navne og Historie* (*Il cinema, i suoi nomi e la sua storia*). Copenaghen 1939.

gi, attorniati dai parenti minori e forse dalla servitù, stanno fieramente, o mollemente o cordialmente in posa; molto spazio è occupato dagli abiti delle signore, tra cui spiccano ancora, sebbene non più giovani, le morbide sagome delle principesse Dagmar e Thyra, l'alta figura del Principe ereditario, attuale Re, mentre baffi armoniosamente disposti contribuiscono a una solenne bellezza.

Regolare produzione di film non avremo ancora nemmeno nel 1903: sono passati quattr'anni dal primo film danese (se possiamo chiamarlo un film!), e dilettantescamente se ne fa qualcun'altro, forse con la stessa macchina, manovrata da mani, come si vede, non eccessivamente attive. Tre documentari nel 1903: due ritraggono ancora personaggi reali (*La gioventù di Casa Reale in bicicletta nel parco del Castello di Fredensborg — Kongehusets cyklende Ungdom i Fredensborg Slotsgaard; Caccia regale a Hveen — Kongejagten paa Hveen*) e un terzo ha decise ambizioni spettacolari, e realmente fissa, in un certo senso, la nascita del cinema danese: si chiama *Tarantellerne i Napoli* (*Le tarantelle a Napoli*) e reca un vero e proprio « cast »: è interpretato da due famosi danzatori, Hans Bech e la Signora Borchsenius. Domani il vero iniziatore del cinema-industria in Danimarca, il pioniere dei pionieri, Ole Olsen, lo vedrà, lo presenterà al pubblico del suo Casino di Malmö in Svezia, e sarà questa indubbiamente una delle fonti della sua decisione di farsi produttore, come egli stesso mi ha raccontato.

Questo Ole Olsen è un grande personaggio. Ogni inizio di una nuova attività umana annovera logicamente un pioniere, e quelli del cinema sono i più curiosi e pittoreschi. E Olsen, mentre può reggere da questo lato il confronto con le più famose e dickensiane storie di pionieri del cinema americano, è degno di venire specialmente segnato e rammentato, in quanto fu certo il primo in Europa che antivedesse nei riguardi del cinematografo. Era stato acrobata, veniva dalla strada, da acrobata s'era fatto impresario di acrobati e di atleti da circo, di qui patrocinatore di più solide imprese, non più sotto la instabile tenda del circo. A Copenaghen c'era il Tivoli: Casino, Luna Park, baraccone, tutto in una volta, e di pietra: il meglio organizzato parco-divertimenti di tutta l'Europa. Dall'altra parte del mare, dirimpetto sulla costa svedese, non c'era nulla di simile: così fu forse Olsen a consigliare ai malmöesi tale costruzione, e fu lui che la diresse trionfalmente per anni. Vi faceva spettacoli d'ogni sorta, provò anche col cinema, con quei film danesi cui s'è accennato e con qualcuno di quegli anonimi album di figure evanescenti e traballanti che venivano dalla Francia o

dall'America e si chiamavano anche film, e fecero il giro di tutta l'Europa, sbalordendone i pubblici. Gli svedesi di Ole Olsen non si emozionarono affatto, anzi pare che sbadigliassero; malgrado questo, Olsen-occhio lungo seppe vedere egualmente al di là. Incontrò a quei tempi l'impresario sportivo Arnold Richard Nielsen, insieme col quale aveva organizzato un grandioso incontro di lotta tra Jess Pedersen e Bech Olsen. Pochi mesi più tardi Ole Olsen lascia a altri il Tivoli di Malmö, e compra un locale per proiettare film, un locale situato nel quartiere periferico di Vimmelskaftet, a Copenaghen. È il primo passo; ma forse allora Ole Olsen non si prospettava ancora le conseguenze di questo suo primo modesto ingresso nel mondo del film. Nel suo cinematografo, uno dei primi aperti a Copenaghen, si contenta pel momento di « visionare » film europei e americani. Il Nielsen, continuando le sue funzioni di impresario, s'incarica di procurare film e si associa al collega. E un giorno gli domanda: perchè non produrre noi stessi? Risposta di Olsen: « Può essere un'idea, c'è da guadagnarci soldi — ma dove trovare attori, scrittori, istruttori? ». Non è ancora la risposta di un generale.

Ma il tempo non passa invano: la risoluzione finalmente vien presa, Olsen decide di mutare il giardino di una sua villa in campo di presa, all'aperto per ora; un tal Viggo Larsen si associa a Olsen e a Nielsen, e si cercano attori. Non attori professionisti: ecco il disegnatore e umorista Robert Storm Petersen, singolarissima figura di autentico genio comico, che accetta di diventare attore cinematografico, ecco Margrethe Jespersen, una prima donna che « non temeva nè fuoco nè acqua », e altri ancora. Olsen non farà labili documentari, come la maggior parte dei produttori europei a quel tempo (1903-4): intuisce che il pubblico vorrà « vedere » il romanzesco, l'amoroso, il patetico, come finora l'ha letto o ascoltato in teatro. Semplice e fortunata l'idea, non facile, a quel modo primitivo, la realizzazione. Ma i progressi si fanno presto, e dopo i primi tentativi alla cieca, si va avanti con metodo. Il primo film che l'impresa mostrò ai copenaghesi era un film comico, soggetto e regìa di Nielsen, vertiginosa interpretazione di Storm Petersen: *Karos Begravelse* (*Le esequie di Caro*). Oggi Olsen sostiene che questo film, lavorato e proiettato tra il dicembre 1903 e il gennaio 1904, fu il vero primo film danese; qui s'è indicato però anche *Tarantellerne*. *Karos Begravelse* è comunque il primo film a trama, e d'altronde il primo appartenente a una autentica produzione commerciale, organizzata o in via d'organizzazione, la quale « sfornerà » nel 1904 una fiumana di brevissimi film, la paggior parte forniti di un loro bravo soggetto con

inizio e fine, ma non mancheranno del tutto i documentarii. Dopo *Karos Begravelse* venne una « tragedia », « girata » nel giardino di casa Jespersen. Allora Olsen compra un terreno, nel quartiere di Valby, che è alla stessa distanza dal centro di Copenaghen che la « Cines » aveva dal centro di Roma; su quel terreno si trovava ancora nel 1913 la principale sede di lavorazione della Nordisk.

Nielsen era un soggettista infaticabile, a quel tempo di primo inizio. Si faceva un film dietro l'altro. Tutto all'aria aperta, e Storm Petersen allestiva fantasiose decorazioni sul rovescio di carta da parati. Racconta A. R. Nielsen medesimo: « Il corredo nostro era spartano. Ogni film, tutto compreso, doveva costare non più di 100 corone. Prendevamo i mobili a prestito dai vicini, si lavorava solo d'estate, i primi anni soltanto all'aria aperta, e perciò v'era la necessità di lavorare senza riposo, giacchè i film che noi facevamo in tre mesi dovevano bastare per dodici mesi di proiezione. Io ricevevo 25-30 corone per ognuno dei miei soggetti. I più erano soggetti originali, ma io misi in film anche H. C. Andersen, Björnson, Ibsen, Tolstoi, Drachmann, Holberg, Chaucer, ecc. Furono però soprattutto graditi a Ole Olsen, allora, drammi nello stile di Louis de Moulin » (2). Il grande sacrificato della situazione fu, per qualche tempo, Storm Petersen, che era ignoto, giovanino giovanino, e era stato scovato da Olsen, il quale gli compensava tutto il suo infaticabile daffare appena con cinque corone al giorno. Storm Petersen recitava, decorava e scriveva anche lui soggetti. Gli toccarono tutti i ruoli possbili: da Cristiano IV di Danimarca alla strega dell'*Acciarino* di Andersen. Scrive oggi Storm Petersen ricordando: « Il film nella sua prima

---

(2) Tra le opere di Andersen « filmate » in questo tempo ebbero soprattutto successo *L'acciarino* e *Le galosce della fortuna*, tra quelle di Oehlenschläger *I corni d'oro*, di Holberg *Jeppe di Bjœrget*, di Drachmann *C'era una volta*, assai più tardi ripreso da Carl Th. Dreyer. Oggi si è detto che in America Disney e Goldwyn si disputavano il diritto di fare in cinema le fiabe di Andersen (ma Goldwyn finirebbe col fare una « vita romanzata » del poeta, interpretata da Gary Cooper e Sigrid Gurie). Louis de Moulin, preudonimo di Ludvig Möller. Scrittore facile, di avventule « gialle », sensazionali, esotiche, ecc. Diresse già fin dal 1895 una rivista settimanale, « Revuen », che aveva una diffusione enorme e procurava al suo direttore almeno 40.000 corone (circa 160 mila lire) di guadagno annuo. Sotto il nome di Ivar Lykke collaborò con assurdi romanzi d'avventure anche Johannes V. Jensen (1895-97), debuttante e bisognoso, il quale riuscì fortunatamente a liberarsi di lì dopo due anni, trovando se stesso; divenendo cioè il più importante scrittore danese contemporaneo.

infanzia era così meravigliosamente innocente e così magnificamente barocco, che io mi trovavo a « filmare » come un pesce nell'acqua. Il mio primo film fu, naturalmente, *Karos Begravelse*. Quando fu proiettato, sul principio si vide soltanto una grande macchia nera con alcune parti più chiare, e un paio di piedi che sguazzavano intorno, mentre un cane viene improvvisamente al galoppo e sparisce dentro la macchia scura. Ole s'accorse difatti che bisognava svitare certe viti, e allora la proiezione si fece un po' più lucente. Poco dopo facemmo, tra l'altro, *Dansen paa Koldinghus*, dal libro cucinario di Madame Mangors; io facevo una parte di pazzo. Si girò nel parco del castello di Rosenborg, e avevamo i più stupefacenti, splendidi e bizzarri costumi di cavalieri che cervello moderno (il mio) possa immaginare. Quando proiettammo, vedemmo che un ciclista s'era mischiato in mezzo. Era stato a guardare arrampicato su un muro, con la bicicletta e tutto, e nessuno l'aveva scorto. Ma si potè rimediare con le forbici. In *Holsemordet* io ero l'assassino, così realistico che per qualche tempo la polizia di Valby mi vigilò nel modo più attento. Mettemmo mano su tutto, perfino su *Amleto* ».

Viggo Larsen, che nel dopoguerra fu regista in Germania, e più tardi attore, era l'altro « factotum » del gruppo: fu il primo regista della Nordisk, la quale nacque poco dopo nel giardino di Vilby. Ma non certo, sul principio almeno, regista nel senso vero della parola. Olsen stesso diresse molti film nei primi due-tre anni della sua carriera, ma ben presto si ritirò negli uffici. Nielsen abbandonò pochi anni dopo la Nordisk, per recarsi a « filmare » in Groenlandia. Olsen, ringraziandolo pubblicamente, gli disse: « Se fossi rimasto con me, nel 1913 t'avrei potuto pagare 30.000 corone l'anno ».

La cifra, che non è astronomica in confronto ai moderni prezzi hollywoodiani, rappresenta parecchio, per quel tempo, in Europa. In pochi anni la Nordisk era divenuta una società di importanza mondiale, e, nella piccola Danimarca, una pedina rilevante di esportazione e anche di propaganda nel mondo.

Olsen aveva un fiuto prontissimo. Accanto ai suoi film a soggetto, improvvisati e ridicoli, ma, per allora, di effetto sicuro, e tra questi va citato soprattutto, tra la immane produzione 1904-7, *A causa di una donna* (*For en Kvindes Skyld*) (1907), come quello più fortunato; accanto ai film a soggetto, Olsen fece documentarii, ritraendo avvenimenti di grande interesse o compiendo perfino reportaggi geografici. Soprattutto nel genere « attualità » operò anche allora con precisa

intelligenza giornalistica e pionieristica, com'è dimostrato dal film sul volo di Ellehammer, che è probabilmente il primo film aviatorio europeo, certo uno dei primi: *Il primo volo nell'aria di Ellehammer* (*Ellehammers förste Flyvetur i Luften*, 1906); quando i tre re scandinavi s'incontrarono a Malmö, Olsen era presente con una macchina da presa e un operatore (*Trekongersmödet i Malmö*, 1904); e così pure in occasione della visita di Re Haakon in Danimarca (1906: *Kong Haakons Besög*), ecc. In quest'epoca, Olsen deve pure qualcosa a un « clown » italiano, Lehmann, che taluni considerano la prima « stella » del cinema danese, e che fece le prime farse della Nordisk. È Olsen il primo, tra i produttori di molti paesi, a comprendere poi l'attrazione che film con animali possono avere pel pubblico, da quell'uomo « dal sesto senso » ch'egli è sempre stato, autentico cinematografaro « all'americana », finchè gli è andata pel giusto verso. Nel 1905 comprò un vecchio orso polare: non lo fece servire solo alla posa per la marca di fabbrica, poi divenuta famosa, della sua Nordisk Film Kompagni, ma anche come personaggio — deus ex machina —, o come fonte di grotteschi incidenti, in questo o quel film drammatico oppure comico. L'anno seguente realizzò un film avventuroso di carattere esotico-giallo: *La caccia al leone in Elleore* (*Lövejagt paa Elleore*), stavolta mettendo in campo un leone prelevato da un serraglio (3).

Nel 1908, anno di assestamento e di orientamento, la produzione della Nordisk è lievemente meno numerosa, e, se si vuole, affannosa; il

(3) Così racconta l'Engberg nel libro citato, a proposito dei primordi della Nordisk: « In principio furono sciocchezze e drammi banali. Ma in quest'epoca di buffonate c'è una fresca noncuranza e una capacità di prender il pubblico. Forse pel bene del cinema ci si deve rallegrare che furon persone senza scrupoli artistici coloro che per primi ci si dedicarono. Nessuna « coscienza artistica » impediva loro di montar su un film in una nottata e di proiettarlo il giorno dopo. Così come nessuna « cultura cinematografica » impediva al pubblico di gustarsi l'opera che ne risultava. Essi servirono il cinema al loro modo, innanzi tutto dandogli un gran pubblico. Non gli poteva mai venire pel capo di fare film pei pochi e gli scelti. E questo nuovo pubblico del cinema esigeva soprattutto che accadesse qualcosa! Dal momento che i fatti dei film allora come oggi consistevano degli stessi ingredienti, ma allora dovevano esser raccontati in 200-300 metri, mentre ora se ne sacrificano 2000-3000 per raccontare la stessa trama, si può comprendere che accadeva qualcosa in quei primi film. Riuscivano quasi sempre a essere all'altezza della situazione. Attualità! Sensazione! Soltanto così si poteva tener avvinto un pubblico che non aveva nessuna stagionata cultura cinematografica dietro di sè. Il gusto malsicuro poteva causare anche speculazioni sbagliate, come quella volta che Ole Olsen

suo capitano Olsen si guarda intorno; si reca in Germania e in Francia per vedere che cosa si fa in quei paesi, e eventualmente per comprare macchine e ritrovati tecnici di cui non gli fosse fino a questo momento giunta notizia. Unico film lodato specialmente dalla nascente critica è un *Madame Sans Gêne;* tra i documentarii, una serie di viaggi.

È forse questo momentaneo arresto della Nordisk, arresto o passo fiacco che sia, che favorisce la nascita, nel 1909, di altre organizzazioni cinematografiche danesi, e la affermazione di agenzie straniere: tra tutte si fa luce quella di un Alfonso De Giglio, agente generale a Copenaghen delle maggiori Case italiane: Comerio, Cines, Latium, Lux, Roma, ecc. Il De Giglio lancia sul mercato prodotti italiani che destano molto interesse: *Macbeth, L'inferno, La signora dalle camelie,* ecc. Accanto alla Nordisk sorgono la Biorama , fondata da Sören Nielsen, la Fotorama Aktieselskab, quest'ultima nel capoluogo della Jutlandia, Aarhus, e la Kinografen Aktieselskab. La prima scrittura alcuni celebri attori del teatro danese, i comici Carl Alstrup e Oscar Stribolt, che ritroveremo per molti anni in piena attività nella produzione di Copenaghen, il grande caratterista Frederik Jensen (che sarà nel 1921 un magnifico Micawber nel *David Copperfield* di Sandberg), Jörgen e Jutta Lund, Viktoria Petersen, ecc.; e ha fortuna con una *Tivoli-Serien,* un gruppo di « comiche » che hanno Tivoli per sfondo. Tenta pure i « film cantati », con Alstrup e Jensen, ma la cosa muore lì. Troppo rudimentale il modo di associare visione e suono, impaziente il pubblico, che allora non sente il bisogno di

---

fece fabbricare a Storm Petersen un dramma su un assassinio giusto allora commesso in Fionia, pensando che si potessero fare soldi anche con questo. Ma l'anno seguente, 1907, Ole Olsen ebbe in compenso il suo primo successo con un film a sensazione, basandosi su un doppio assassinio ch'egli stesso aveva arrangiato sulla piccola isola Elleore nel fjord di Roskilde. Con l'aiuto di piante in vaso e di altri ingredienti, circondati di carta crespa verde, egli aveva installato qui un paesaggio tropicale, dove un vecchio leone di serraglio e un cavallo altrettanto anziano, molto contro la loro volontà, dovevano interpretare un estremo sforzo violento. La protezione degli animali elevò le sue proteste, ma il leone si era soffocato nel suo ultimo salto, e il cavallo aveva tirato il suo estremo respiro. Il risultato fu il celebre *Caccia al Leone in Elleore,* intorno al quale anche un altro rumore si levò, avendo tentato il Ministro della Giustizia Alberti di far proibire la proiezione del film. Naturalmente Ole Olsen non poteva tralasciare di presentare un film che aveva avuta gratis una così grande pubblicità preventiva. La caccia al leone divenne un potente numero per la cassetta. E dimostrò l'abilità circense come la preveggenza (vedemmo come i film con bestie feroci piacquero in seguito) di Ole Olsen, e la sua furberia ».

ascoltare, e ancora s'accontenta di vedere brevi e rozze cose, che però lo soddisfano, lo portano verso un mondo solenne nei gesti, fantomatico nell'effetto, distante dal grigiore della vita quotidiana; fisicamente sondisfano, lo portano verso un mondo solenne nei gesti, fantomatico nell'effetto, distante dal grigiore della vita quotidiana; fisicamente sontuoso; dominato da leggi miracolose. Sopore cullante del cinema, nato allora, sùbito gradito alla gente stanca pel lavoro e per le anti-romantiche correnti della sua quotidiana vita. Il cinema è nato e ha vinto.

La Fotorama debutta con alcuni documentarii e altri film di vario interesse: ma come Olsen riprende le redini della sua attività e si trova sulla strada questa minaccia, entra risoluto in accordi, e li stipula brillantemente. La Fotorama sarà l'organismo di noleggio della Nordisk soprattutto, e più tardi, quando ne verranno, di altre case ancora. La Kinografen produce nel 1909 una serie di 30 piccoli film istruttivi sul Paese, dal titolo complessivo *Conosci la Danimarca?* (*Kenner du Danmark?*).

La Nordisk ottiene due grandi successi. Uno con *Il piccolo suonatore di corno* (*Den lille Hornblaeser*), una sorta di *Piccolo tamburino sardo*, altrettanto patetico, inquadrato nella guerra 1848-50 tra la Danimarca e la Germania; autore del soggetto è Schnedler Sörensen, più tardi attivissimo, regista — debuttante — l'ex fotografo Alfred Lind. Si pone in gran rilievo che al film hanno preso parte dragoni e fanteria in originali uniformi del '48. L'altro film fortunato si chiama *De fire Aarstider* (*Le quattro stagioni*), e è « danzato dalla danzatrice del teatro Reale » Signora Agnes Nyrop. Questi due film emergono da una produzione fitta come nugolo di cavallette: nel 1909 la Nordisk ha presentato almeno « una novità alla settimana ». Olsen conosce il mestiere, e precorre gli uffici pubblicità americani moderni, lanciando la frase da tener su per tutto l'anno. Nel 1909 essa è: « una novità alla settimana ». Per di più, non c'era esagerazione: Olsen medesimo, ormai ritirato a vita privata, e lontano dal campo di battaglia, mi ha confermato oggi l'esattezza di tale dato. Anzi, talvolta le novità erano due, tre, anche quattro.

Alla fine del 1910 la Fotorama, potenziata dai prodotti Nordisk, « è stata la prima tra le case di distribuzione, ha capito che cosa vuole il pubblico », si può leggere nella rivista « Biografteaterbladet ».

Nel corso di tale anno, Olsen ha fatto realizzare film di metraggio notevolmente più lungo, che, dopo incondizionato successo in patria, ha esportati con altrettanta fortuna: incomincia ora il periodo solare del cinema danese. Nel gruppo di questi film spicca il celebre *Abisso*

(*Afgrunden*), rimasto nella storia del cinema per una sua eccellenza formale che prelude ai temi crudi del cinema tedesco e rivela una regìa nel senso più proprio della parola. *Afgrunden* passa trionfalmente in Germania e anche nel resto dell'Europa. Racconta, con una stringata efficacia visiva, una storia cupa e popolaresca che prende alla gola i pubblici impreparati; vi si mescolano con abilità spunti a effetto, tipo romanzo d'appendice, scene di attraente « colore » (rimarrà famosa in Danimarca la « danza gaucha » che il seduttore, ballerino di varietà, danza in un tabarin per la speciale emozione della sua giovane innamorata: una scena che è inquadrata con notevole precisione realistica in un fumoso ambiente che può rammentare addirittura il tabarin pabstiano di *Crisi*), e « pezzi » drammatici autentici. Asta Nielsen era allora una giovanissima attrice copenaghese di teatro, che aveva debuttato giusto in quei tempi come primadonna, ottenendo enorme successo prima a Cristiania e poi nella sua città. Urban Gad era giornalista e scrittore, poi un giorno s'era avvicinato a Olsen e aveva voluto veder davvicino la lavorazione, partecipandovi un po' con tutte le mansioni. La prima utilizzazione importante di lui era stata ancora di carattere laterale. Ole Olsen l'aveva chiamato e gli aveva detto: « Credete di poter disciplinare il reparto attrici e comparse, se vi dò pieni poteri? ». Così Gad era divenuto una sorta di capufficio: teneva attrezzatissime schede con fotografie, nomi e dati, sceglieva le nuove ragazze che si presentavano, svolgeva insomma un'attività da direttore di un « Girls Department » di una moderna Casa americana. Olsen non trascurava nessun particolare, già nel 1910. L'afflusso di persone che volevano prender parte alle fortune della Nordisk era già in quel tempo notevole.

Così Gad stesso parla di tale sua attività, che poi tenne anche negli anni seguenti, dedicatosi pure stabilmente alla regìa (era ufficio rivelatosi troppo utile e tempestivo, perchè potesse venire affidato a altri: Gad è anche un organizzatore di prim'ordine, e un « occhio »), finchè non si recò in Germania: « Così incominciò il primo impiego di questo sistema, per quanto so, nel mondo tutto del cinema. Dopo, ogni stabilimento ne ha fatto uso in maggiore o minore estensione. La potenza più grande che stesse nelle mie mani, era che io solo ingaggiavo tutte le donne necessarie. Fu un fiero colpo per certi istruttori che costantemente si circondavano di favorite. Ne ricordo uno che dava un ritocco a una decorazione, faceva la ruota o barbugliava come un tacchino, mentre la sua piccola corte gli rendeva omaggio dovunque andasse o ristasse. E quando realizzava una scena, dirigeva con un sussiego di sultano di Doa-

dad, rivolgendo benevole occhiate alle sue greggi cortigiane. Sedeva in una grande poltrona e ordinava alle sue dame di corte di prender posto in un semicerchio davanti ai suoi piedi; e mentre dirigeva, giocava distrattamente con i riccioli dorati di una adorante favorita. Sul principio non fu mai ingaggiata, da me, nessuna giovane ragazza che non fosse una riconosciuta attrice. Registi e attori non possono sopportare ogni ragazzetta balzana che per caso si sente inclinata al film. Ma più tardi portai il sistema a un grado di precisa efficacia, in modo che conoscevo tutte le giovani « speranze », attrici già o meno, e potei « scoprire » e lanciare più di una sconosciuta. Ma a quel tempo avevamo una tradizione quasi, si vuol dire una pratica forte, dietro di noi, e potevamo osare con una certa sicurezza ».

Come si vede da un piccolo « dietro le quinte » come questo, il cinema danese era innanzi tutto un raffinato sistema di organizzazione, in un certo senso una Hollywood dei nostri tempi avanti lettera. Grazie a ciò, poterono quegli uomini lavorare, per alcun tempo, con una regolarità perfetta e propizia. Olsen era un uomo d'affari di grande classe: non fu mai un « mecenate », un protettore dell'arte, come si direbbe, ma praticamente non tarpò mai le ali a qualcuno. Sotto di lui fiorì una potente macchina per prodotti di medio calibro, ma impararono il mestiere anche uomini come Gad, attori come Asta Nielsen, una squadra di valorosi tecnici. Vedremo che a un momento egli non seppe essere accorto tempista, e fu ciò determinò la caduta del cinema danese. Il cinema danese di rinomanza mondiale fu legato alle decisioni e alla buona « forma », come si direbbe in gergo sportivo, di un uomo solo. Lui ritiratosi, visse sporadicamente come un coraggioso « indipendente », non ritrovò più la strada dei grandi mercati e delle formule azzeccate.

L'abisso era stata particolare fatica di Urban Gad, scenarista, operatore e regista (Olsen ha sempre saputo « lanciare » gli uomini al momento giusto: e difatti quando Gad fece *Afgrunden* era fornito di una solida conoscenza del cinematografo come minuta lavorazione e come retroscena, avendo passato già più di un anno alla Nordisk). *Afgrunden* era tratto da un romanzo di Halmar Davidsen, era lungo un migliaio di metri, accanto a Asta Nielsen era interpretato dal celebratissimo attore Poul Reumert, già a quel tempo in grande luce quantunque meno che trentenne (Alfred Lind operatore). Elegante mimo anche oggi, Reumert nel film danzò, o meglio raccontò con allusivi movimenti, la « danza gaucha ». Tinto di nero attorno agli occhi, fu cinico e crudele nelle

scene « madri ». Asta Nielsen si rivelò subito per quella forza drammatica scatenata e travolgente che poi conoscemmo.

Un altro film « di testa » del 1910 fu *L'ultima vittima della tratta delle bianche* (*Den hvide Slavehandels sidste Offer*) — il titolo dice tutto: quando occorreva, Olsen non badava a sottigliezze —, lungo 975 metri, diretto da Alfred Lind, interpretato da Clara Wieth, che poi si chiamò Clara Pontoppidan, al suo debutto: essa, nel ruolo della vittima tenerina, entusiasmò Copenaghen. Era una promettente attrice: in seguito, fu una grande tragica del teatro danese e una commoventissima « stella », con la sua bianchezza e biondezza, del cinema. Gli altri film fortunati: *La moglie del ladro dilettante* (*Amatörtyvens Hustru*), con l'eccellente attore Peter Fjelstrup, ironico e elegante sul palcoscenico, e qui, come ho visto in alcune fotografie, flaccido e sornione: passa circospetto in una camera con le tendine bianche e i mobili da vita tranquilla di ogni giorno, ha un berretto da turista inglese, e ruba pacificamente un orologio da un comò; *Il corsaro* (*Kapergasten*); *Il baro* (*Bondefangeren*); *Il ladro di visi* (*Ansigtstyven*), con un altro famoso interprete teatrale, Aage Garde, che una fotografia mostra pentito, evidentemente, triste, sprofondato in una sedia; *Il figlio dell'amore* (*Elskovsbarnet*) con Johannes Poulsen, pure famosissimo in teatro; *La voce della coscienza* (*Samvittighedens Stemme*) con Emanuel Larsen; *La zingara* (*Zigöjnerinde*) con Edith Buemann, più tardi nota, e attivissima nel cinema, col nome di Edith Psilander, dopo, cioè, avere sposato l'attore Psilander. Olsen realizza anche, in questo tempo, una serie di film gialli, tra i quali spicca la serie Nick Carter.

Facile vedere di quale colore fossero le carte sulle quali Olsen puntava: soggetti emozionanti, di svariati generi, e attori popolari e attraenti. Conosceva il pubblico; aveva capito che la strada più facile e redditizia pel cinema era quella. Non gliene faremo grave colpa: poichè dalla Nordisk uscirono anche film come *Afgrunden*, film che, pur gravati da necessità spettacolari volute dal Nostro, aprivano una strada; e dalla Nordisk uscì pure, bene o male, una « civiltà » cinematografica. Difatti è vero questo: qualche volta, diciamo anche sovente, gli « intellettuali » ridevano dei film di Olsen, ma pure, come mi è stato raccontato, qualcosa richiamava anche loro nelle sale di proiezione: c'erano ingredienti vieti e salse andate a male, ma c'era un senso di spettacolo e di movimento che prendeva anche gli uomini più smaliziati, nei film danesi.

Sul finire del 1910, si forma una nuova Casa: la Panoptikteatret Aktieselskab. Resterà secondaria. Si dividerà con la Fotorama e altre

minori, dopo qualche tempo, la distribuzione dei film. Difatti nel 1911 distribuisce *La zingara* e *La voce della coscienza* (forse c'era una divisione di zone, e di attribuzioni: certo, Olsen aveva impiantato qualcosa di simile a un trust, e il vero padrone del campo in sostanza era lui).

Nel 1911 vengono prodotti parecchi film ancor oggi rammentati. Il migliore è *I quattro diavoli*, tratto, a opera di Alfred Lind e Carl Rosenbaum, scenaristi e registi (Lind anche operatore, Rosenbaum anche attore), dall'omonimo romanzo di Hermann Bang. In Danimarca si farà in seguito più di una nuova edizione, ma per molti anni ancora il film di Lind e Rosenbaum ritornerà nei programmi, specie nella stagione estiva: segno indubbio della sua vivezza, lindura e proprietà. Gli interpreti, oltre al Rosenbaum, erano Edith Psilander, Robert Dinesen, Tiely Christiansen. La Psilander diviene così popolare dopo questo film, che nello spazio di circa due anni ne interpreta in tutto trenta. Nello stesso anno debutta suo marito, Valdemar Psilander, che sarà poi la « stella » numero uno (recatasi alla fine del 1912 Asta Nielsen in Germania) del cinema danese, e forse, tra il 1913 e il 1916, l'attore del cinema più famoso in tutto il mondo. Il suo primo film è *Sulla porta del carcere* (*Ved Faengslets Port*) della Panoptikteatret; al suo fianco sono Clara Pontoppidan e Augusta Blad; il film ottiene uno « strepitoso successo ». Per lavorare in questo film, spintovi da curiosità, una irresistibile, presaga curiosità, ha lasciato momentaneamente il Dagmar Teatret, il più raffinato teatro di Copenaghen. Lo pagano venticinque corone al giorno, alla Panoptikoteatret, e per la stessa somma lo ingaggia la Nordisk (4).

---

(4) Scrive un « critico » del « Biografteaterbladet » parecchio tempo dopo il successo di *Ved Faengslets Port*: « Valdemar Psilander va ringraziato pel modo col quale ha risolti i differenti problemi che sono stati messi sulle sue spalle, dal giorno in cui, in *Ved Faengslets Port*, divenne giustamente « degno di nota ».

In un'intervista con Psilander sullo stesso giornale, si rievocano i suoi maggiori successi teatrali (in *Aertehalm*, in *Bonifaciuskaeret*, in *Guldjelmen*). Poi parla Psilander: « Il film che mi ha interessato di più — l'intervista è del 1912 — è finora il *Punto oscuro*: la storia di un uomo che perde la memoria e poi scrive un romanzo sulle sue esperienze ». Altro stadio dell'intervista: « Ricevete dunque tante lettere? — Sì, non è possibile evitarlo, sorride Psilander. Le lettere, potete immaginare di che si tratti: quasi sempre la stessa cosa: sono giovani signore che desiderano una fotografia o un autografo... Io non rispondo mai ». La storia del cinema è piena, in fondo, dei medesimi motivi: Psilander era d'altronde il Tyrone Power del 1911-16. Ne parlano tuttora come un attore di valore, come un uomo schietto e arguto, tutt'altro che « divo » nella sua vita privata, ancorchè assai attento al lato finanziario della sua carriera.

Asta Nielsen, sempre per la regìa di Urban Gad, compare quest'anno in quattro film: *Il sangue bollente* (*Det hede Blod*), *La danzatrice del balletto* (*Balletdanserinde*), *Nel grande momento* (*I det store Ojeblik*), *Il sogno nero* (*Den sorte Dröm*) con Psilander. Nel *Sogno nero* doveva esserci Johannes Poulsen; questi s'ammala; Olsen pensa subito al suo nuovo, promettente « acquisto »: « un momento, dice Psilander, questo è un ruolo importante, così io voglio 50 corone », e Olsen cede. *Nel grande momento* viene proibito dalla censura in Isvezia; Asta Nielsen scrive una lettera aperta al direttore della censura svedese, che è una donna: « Il grande momento è quello, nella vita di una donna, quand'essa deve scegliere tra la sua vita e quella di suo figlio. Io ho cercato di ritrarre la vita della giovane madre, la sua disperazione e la sua grande estasi, che nell'ultimo momento la costringe a mettere la sua vita come posta per quella del bambino. Voi, come donna, sarete certo la prima a riconoscere che un soggetto come questo in ogni caso ha sempre umano calore e dignità morale, che lo mettono in grado di esser veduto da tutti, ecc. ». Urban Gad fa sul serio; egli intende già, in tempi ancora rozzi, un cinema in un senso non banale: non soltanto racconto vertiginoso, ma ricerca espressiva, almeno per questo: ch'egli comprende di aver tra mano un mezzo nuovo e duttile, di carattere visivo, e si ingegna di scoprire le sue possibilità. Non siamo ancora alla ricerca sistematica, ma è pure vero chè Gad adoperò con un certo criterio la macchina da presa, e soprattutto seppe usare il montaggio con qualche effetto. Più tardi, in epoca non più « pioniera », continuando a dirigere Asta Nielsen in Germania potè dimostrare una robusta vena da romanziere popolare (non si dimentichi che il più delle volte egli era soggettista e scenarista), gravitante attorno al personaggio centrale che era, sia pure con tinte meno « verosimili » del normale, sempre azzeccato, per piglio drammatico e coerenza psicologica; lavorò per parecchi anni come un regista assai sicuro di sè, e ordinato.

La Nordisk fu dunque molto operosa nel 1911. Ma non solo col duo Gad-Nielsen; vediamo notato come gran successo un « giallo » intitolato *Dottor Gar-el-Hama*, un *Gran Gabbo*, come sembra, avanti lettera (lo Stroheim della situazione si chiama Aage Hertel, l'attore più tipicamente cinematografico e più famoso, del momento, s'intende dopo Asta Nielsen e Psilander; con lui sono Edith Buemann e un « clown » italiano, Lagoni); c'è un *Amleto*; c'è una provvista di brividi sicuri con *Blandt Köbenhavske pacher* (*Tra gli apaches di Copenaghen*), regista Ernst Munkeboe, soggetto di Axel Breidahl, attori Christel

Holch, Bernhard Lehmann, Gunnar Helsengreen, Fritz Buch, due atti e settanta divisioni, avvertono i fogli pubblicitarii (divisioni: cioè scene?). Carl Alstrup, che è oggi il più interessante attore del teatro e del cinema danesi, in questo periodo ha molta fortuna come attore comico, sulle prime al servizio della Biorama: ma per la Nordisk scrive, dirige e interpreta nel 1911 uno « studio criminale » intitolato *Lersöens Konge* (*Il re di Lersö*), « un re della malavita », evidentemente; il film è lungo 700 metri. Altri drammi della Nordisk s'intitolano: *To Hjem paa Nörrebro* (*2 case a Nörrebro*), *Kosakfyrsten* (*Il principe cosacco*), *Den forklaedte Barnepige* (*La bambinaia travestita*), *Nonnes Elskov* (*L'amore della monaca*). Commedie: *Den glade Skomager* (*L'allegro calzolaio*), *Spilopmageren* (*Il caposcarico*). Documentari: *Roma, Grecia, Una visita presso i lapponi*, ecc.

La Biorama mette in pericolo il primato di Olsen con un film, *Köbenhavn ved Nat* (*Copenaghen di notte*), con Frederik Jensen, Stribolt, Alstrup, Lauritz Olsen, Victoria Petersen. Il film è lungo appena 475 metri, e è poco più di un documentario con « sketches »; ma ottiene enorme successo. Appare il secondo giorno di Natale del 1910 e va avanti in proiezione pubblica per sei mesi. La Regia Film espone tre prodotti che vengono pure accolti con favore: *Döden* (*La morte*), pantomina scritta e diretta dal danzatore reale Holger Holm, interpretata da Emilie Sannon e Robert Schmidt (poi famoso come sinistro « vilain »), lunga 100 metri; *Il ritratto di Dorian Gray* con Adam Poulsen, Clara Pontoppidan, Henrik Malberg, 475 metri; *Kaerlighed og Selvmord* (*Amore e suicidio*), pantomina dello scrittore Gustav Wied, umorista di razza (ma non tale pel cinema primitivo del 1911), 155 metri con Clara Pontoppidan e Carlo Wieth.

1912. Anche quest'anno sono i film di Asta Nielsen-Gad, e quelli di Psilander, che ottengono maggior successo. Gad dirige e Asta Nielsen interpreta nel 1912: *Pigen uden Faedreland* (*La ragazza senza patria*: questa ragazza è una zingara), 1035 metri; *Naar Masken falder* (*Quando cade la maschera*), 990 metri; *Generalens Börn* (*I figli del generale*), 1030 metri; *Ungdom og Daarskab* (*Gioventù e follia*), dove Asta Nielsen appare vestita da uomo, con impressionante semplicità e « verosimiglianza » (come ancor oggi si può vedere da certe fotografie), *Spansk Elskov* (*Amore spagnolo*), nacchere e danze di quel corpo slanciato sotto gli occhi neri e grandissimi. I due si sono staccati dalla Nordisk, e hanno prodotto per la Kinografen, introducendovi una loro

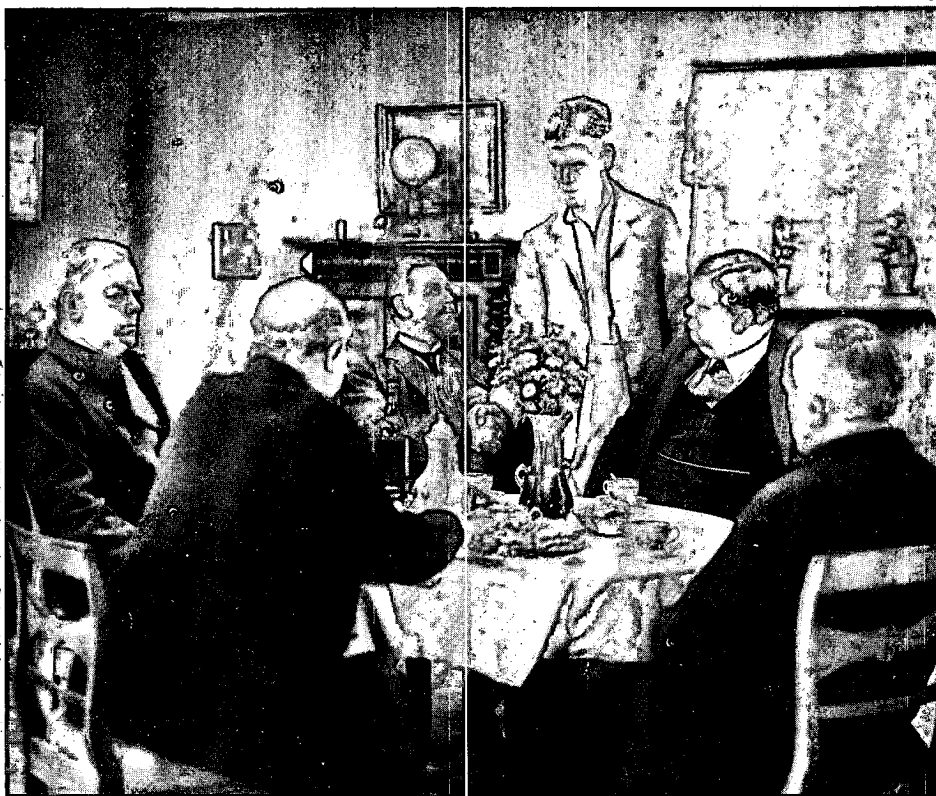
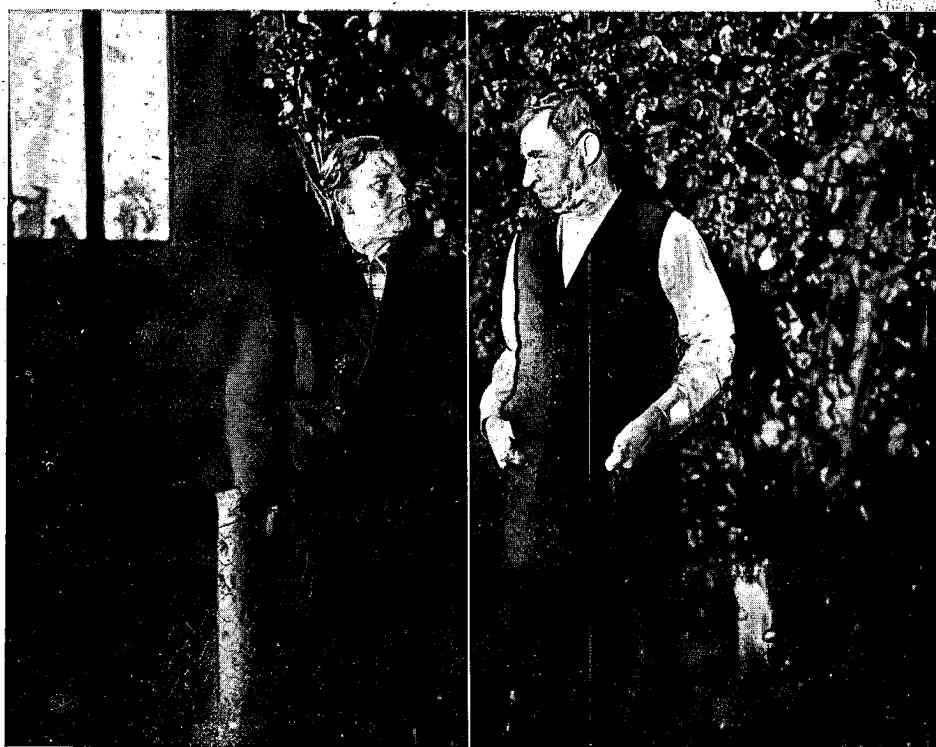
sezione produttiva chiamata Monopol, tutti i succitati film: per Olsen sarà stato un colpo! Nell'aprile 1912, Urban Gad e Asta Nielsen si sposano e subito partono per Berlino, dove debbono fare un film, con una scrittura che prevede 40.000 marchi per l'attrice. E hanno già progettato di formare pure in Germania una produzione « Asta Nielsen » in seno a un'organizzazione tedesca: è la medesima formula della Kinografen in Danimarca, che evidentemente si è rivelata opportuna. I recenti sposi hanno un vivo senso degli affari nel cinema: e nel cinema portano anche, però, un loro onesto contributo (Gad) e l'energia di una forza singolare (Nielsen). La perdita pel cinema danese sul principio è grave: Asta Nielsen era il « numero » di esportazione più cospicuo non si dimentichi che in quest'epoca i suoi film arrivavano dappertutto, assicurando già dal 1911 quella posizione di preminenza commerciale del cinema danese. In Germania, tuttavia, essa ebbe modo di partecipare a tentativi di notevole importanza, e di liberarsi dalla « cifra », dalla « maniera »: difatti dopo *Afgrunden*, il livello dei suoi film s'era un poco diluito, essendo andato verso i gusti più facili del pubblico; anche se qua e là il buon regista e la forte attrice avevano saputo incidere, serrare i tempi (5).

Per la fortuna di Olsen e della Nordisk, la popolarità di Psilander cresce di giorno in giorno, così da poter sostituire in pieno la perdita (per la Nordisk è una perdita che risale a un anno) della Nielsen. Anche

---

(5) Asta Nielsen è nata a Copenaghen l'11 settembre 1893. Oggi si è quasi del tutto ritirata dall'arte sua: in Danimarca i giovani quasi non sanno il suo nome! A dodici anni essa faceva parte del coro dell'Opera di Copenaghen. Ma aveva la vocazione dell'attrice, e le riuscì di entrare in una scuola di recitazione. Debuttò a 18 anni, e a 20, dopo un giro in Svezia e Norvegia come primattrice, era celebre. Tornata a Copenaghen, gli intellettuali si interessano a lei, da Herman Bang, grande artista e « attore » a modo suo, a Thomas P. Kragh. Questo interesse crescerà col cinema: Mungenast scriverà un libro su di lei (dove non si trova nemmeno una pagina di biografia e tutto è invece « interpretazione » impressionista), lo stesso Bela Balazs le dedicherà alcune pagine. Tra i suoi migliori film in Germania sono: *Engelein* (*Angioletto*, Ufa 1913, da una commedia di Th. P. Kragh da lei portata già trionfalmente sul teatro), *Filmprimadonna*, *Gehetzte Frauen* (*Donne cacciate*), *Das gefährliche Alter* (*L'età pericolosa*), *Hamlet*, *Hedda Gabler*, *Rausch* (*Ebbrezza*, da Strindberg, regista Lubitsch, primattore Alfred Abel, 1919). *Fräulein Julie* da Strindberg (1922), *Erdgeist* (*Gnomo*), 1923, regista Jessner), *La via senza gioia* di Pabst (1925 Ufa), *Dirnertragödie* (*Tragedia di prostituta*, Pantomim Film 1928) regista Bruno Rahn, *Unmögliche Liebe* (*Amore impossibile*, 1932) regista Erik Waschneck.

Skilsmissens Börn (*Figli del divorzio*)

Schenström e Madsen

Livet Paa Hegnsgaard

Blaavand Melder Storm

Psilander s'è sposato, con la Buemann, ma questo è un matrimonio che riesce opportuno alla cassetta: il duo Psilander conquista il pubblico per duplicate ragioni. Il più grosso esito della Nordisk è difatti un *Tropisk Kaerlighed* (*Amore dei tropici*) con Valdemar e Edith. Valdemar Psilander appare, tra l'altro, in *Det gamle Köbmandshus* (*La casa del vecchio negoziante*), *Det dunkle Punkt* (*Il punto oscuro*), *Vor Tids Damer* (*Dame del nostro tempo*), soggetto di Lykke Seest, regista Schnedler Sörensen, altri interpreti Clara Pontoppidan e Lauritz Olsen.

Alstrup, Buch, Stribolt e Christian Schröder appaiono ora sui cartelloni come « i quattro comici della Nordisk », Olsen li ha strappati alla Biorama. Essi interpretano, tutti insieme, da soli, o variamente associati, una « comica » alla settimana!

Frattanto Alfred Lind consolida la sua fortuna di regista, accesasi coi *Quattro diavoli* e abilmente sfruttata da Ole Olsen, che ne fa, come un attore famoso, una « stella ». Hollywood è a Copenaghen, come dice giustamente Harald Engberg nel suo libro « Filmen »: Olsen adopera già nel 1912 i metodi pubblicitari e commerciali, oltre ai tecnici, ecc., che la moderna Hollywood impone come perfetti a tutto il mondo odierno del cinema. La Columbia ha fatto « star » Frank Capra in tempi assai più « maturi », difatti. Lind dirige un film storico-guerresco, *En Rekrut fra '64* (*Una recluta del '64*) che viene assai lodato per la solida struttura e la buona tecnica; Lind è in fondo un regista modesto, ma come ex-fotografo e ex-operatore sa come nessun altro del suo tempo rendere buoni i valori fotografici dei suoi film: così hanno pure successo, di lui, *Den flyvende Cirkus* (*Il circo volante*), che annuncia i suoi film emozionanti e spettacolosi, per lo più di ambiente circense, tedeschi e italiani, e *Björnetaemmeren* (*Il domatore d'orsi*).

La Kinografen si dimostra seria concorrente della Nordisk anche con un gruppo di altri film, oltre quelli Gad-Nielsen, tra cui spiccano: *Skovsös Datter* (*La figlia di Skovsö*), con Edith Psilander e Anton de Verdier; *Marconitelegrafisten* (810 emozionantissimi metri, con Holger Reenberg), ecc.: come si vede, il materiale è lo stesso della Nordisk, popolaresco e sensazionale.

1913. — Al bilancio annuale della Nordisk, risulta che la Casa è in netto attivo, causa i suoi grandi successi all'estero.

I maggiori sforzi di Olsen sono stati tesi alla produzione di un film « colosso », che rappresenta il più grosso tentativo commerciale danese di questo periodo. È un'*Atlantide*, che precede gli omonimi e più raffi-

nati tentativi di Feyder e di Pabst, e che Olsen ha realizzata con grande sontuosità e rumore, e presenta nello stesso giorno (26 dicembre 1913) a Copenaghen, a Cristiania e a Stoccolma. Era tratto da un romanzo di Gerhardt Hauptmann, *Atlantis*, e allo scrittore tedesco erano stati lautamente pagati i diritti: 20.000 marchi tutti insieme e il 10 % sui proventi del film. Questo indusse Ole Olsen e un « certo rispetto », dice l'Engberg, verso i rappresentanti della grande letteratura (6).

Il film costò 300.000 corone, somma nemmeno sfiorata fino a quel giorno. Regista fu August Blom, interpreti la viennese Frida Orloff, Olaf Fönss (7), Albrecht Schmidt, Svend Kornbeck, Christian Schröder, Ebba Thomsen (8).

I film di Psilander — il « giallo » *Hvem var Forbryderen?* (*Chi era il reo?*), *Streiferiet paa den gamle Fabrik* (*L'aggressione alla vecchia fabbrica*), film sensazionale con Ebba Thomsen — hanno successo non solo nazionale, per la gioia di Olsen.

Olsen accresce il suo patrimonio di « stelle » (pre-americano anche in questo) inducendo al cinema la grande attrice teatrale Betty Nansen. Evidente tentativo di sostituire Asta Nielsen. Ma la Nansen, quantunque altrettanta potente attrice, non dimostra di avere la medesima forza magnetica, « fotogenica », della Nielsen; parteciperà in questi anni a molti film, senza però « sfondare » i mercati. Il suo primo film, *Bristet Lykke* (*Fortuna spezzata*), è mandato a Berlino ma vi è accolto piuttosto freddamente. Il secondo film è *Prinsesse Elena*, con l'attore norvegese Nicolas Joannsen, soggetto di I. Skram Knudsen, Sven Lange, autore del soggetto di *Bristet Lykke*, si afferma in questo periodo come uno dei più operosi scrittori cinematografici danesi. Altro grosso film della Nòrdisk, pieno di una facile fantasia di origine verniana, è *America-*

---

(6) Olaf Fönss, che fu la terza grande « stella » del cinema danese, e ora è a capo della censura, racconta un aneddoto assai ameno, e tipico; che però non toglie a Olsen i suoi meriti verso il cinema! Si era pensato di fare il *Faust* goethiano. Quando Olsen ne sentì parlare, domandò pensieroso: « Goethe?, Goethe?... Dovrà avere dei lauti diritti, no? ».

(7) Fönss si recò più tardi in Germania, dove prese parte anche lui a molti film, però meno importanti di quelli interpretati da Asta Nielsen. Ebbe un ruolo famoso nel *Sepolcro indiano* di Joe May, con Conrad Veidt e Lya De Putti. Fu attore studioso e « suggestivo ».

(8) Fra le critiche apparse sul Film *Atlantis*, noteremo due curiosi rilievi. Uno dice: « La fotografia è tanto buona, quanto si può nel nostro clima nordico »; l'altro: « Sorpresa grata e delusione nello stesso tempo: vittoria pel cinematografo, sconfitta per la letteratura ».

Europa i Luftskib di Alfred Lind. *En Hofintrige* (*Un intrigo di corte*) è il primo film importante di un'attrice norvegese, Gerd Egede Nissen, che avrà notevole fama in seguito (superata in questo da sua sorella Aud). Viggo Larsen, il primo regista di Olsen, è ora attore e direttore in Germania.

Nasce una nuova Casa, la Danmark Filmfabriken, di cui è « anima »,come si suol dire, il barone Palle Rosenkrantz, scrittore popolare tuttora ammirato dalle masse. Dal famoso quadro di Böcklin egli trae il suo filmone *De Dödes Ö* (*L'isola dei morti*), interpretato da Emanuel Gregers, Ellen Tegner, Gundrun Houlberg, e fornito, come si vede da certe fotografie capitatemi in mano, di una piuttosto suggestiva decorazione pre-Caligari. Altro suo film del 1913 è *Hjertedoktoren* (*Il medico di cuori*).

1914. — Nel 1912 erano stati prodotti in Danimarca un centinaio di film. Nel 1913, la cifra era scesa: 81. Difatti si era di colpo passati dai brevi metraggi (un massimo, come s'è visto, di un migliaio di metri) ai lunghi: da due a tremila metri, esempio più famoso *Atlantis*. Ma nel 1914 la produzione aveva saputo organizzarsi a ritmo rapido anche per coteste fatiche materialmente più impegnative: difatti si produrranno 104 film. E il numero non calerà negli anni successivi: 135 nel 1915, 121 nel 1916, ecc.

Il film più interessante dell'anno è indubbiamente *Det hemmelighedsfulde X* (*L'X misterioso*), che possiamo considerare il primo sforzo coscientemente artistico del cinema danese, o il secondo, dopo *Afgrunden*. È un uomo nuovo che lo realizza, Benjamin Christensen, un uomo che ha idee, « occhio » e cultura. Studente di filosofia, era divenuto improvvisamente, tra la costernazione della sua vecchia e onorata famiglia di ricchi mercanti jutlandesi, cantante al Teatro Reale, dove nel 1902 aveva debuttato come Leporello nel *Don Giovanni*. Ma più tardi la voce calò, e Christensen, che aveva rivelato come cantante doti « sceniche » formidabili, divenne attore nel Teatro di Aaarhus. Cinque anni più tardi è di nuovo a Copenaghen, regista pel Folketeatret: il critico teatrale Johannes Nielsen definì la sua regìa di *Gringoire* degna dei più illustri teatri francesi. Poi obbedendo ai suoi fantastici impulsi, lasciò ogni cosa e si diede a commerciare in champagne. Nessuno pensava che quell'uomo bizzarro, dal grande viso lungo e segnato di linee potenti, gli occhi penetranti e l'alta statura, covasse una maturata inclinazione verso il cinema, ch'era silenziosamente andato studiando come spetta-

tore. Un bel giorno, coi suoi risparmi, fonda e dirige una Casa cinematografica — è la fine del 1913 —, la Dansk Biograf Co., scrive, realizza e interpreta e vende in Europa e in America (riunendo così di colpo tutte le sue precedenti esperienze, da quella studiosa a quella commerciale), recandosi in persona a mostrarlo, il suo straordinario film. « È il più grande successo danese degli ultimi tempi — scrive il giornale « Filmen » —, questo film lungo 2000 metri, pieno di novità tecniche e di raffinate invenzioni ». L'America, rimasta colpita dall'opera, offre una succolenta scrittura al suo autore (incomincia la lenta conquista dei mercati mondiali, da parte di Hollywood), il quale rifiuta.

Altro attore accanto a Christensen, è il maestro di canto Spiro, italiano, caratteristica figura « aristocratica », che ancora, decentissimo, ognuno può incontrare per Copenaghen, nel caffè dei letterati e degli artisti situato a Kongens Nytorv, la piazza più elegante della città; un uomo alto e sontuoso, dal viso nobilesco. Operatore è E. Dinesen, sceneggiatore, con Christensen, Laurids Skands.

Ancor oggi, l'*X misterioso* è ricordato come la legittima fonte di molti tra i più famosi film « orridi », insieme col *Golem* di Wegener. Anche in seguito, Christensen non ha smentita la sua predilezione per questo genere, realizzando film anche più raffinati di questo (*Heksen* è considerato tuttora il suo capolavoro). Una tecnica sobria e rapida al servizio di invenzioni poiane. Come mi hanno detto scrupolosi e memori amici, nulla v'era di gratuito e di facilmente terrorizzante in quel film. Solo più tardi, in America, Christensen servì piuttosto di maniera Lon Chaney, e poi in una serie di film Thelma Todd, forse costrettovi da strettoie produttive (9). Il Christensen ante-Hollywood è stato un rigoroso artista, un creatore e direttore autentico, un maestro per tutti gli uomini di cinema danesi, tra i quali lo stesso Dreyer.

In confronto a questo film, i prodotti della Nordisk nell'annata scapitano, quantunque taluni di essi ottengano enorme successo. Per esem-

---

(9) Il primo film di B. Christensen in America fu *Il circo del diavolo* (MGM 1926) nel quale lanciò Norma Shearer, film sensazionale e pauroso ma di puro « effettaccio ». Poi seguitò sulla medesima linea con *La strada degli scandali* (MGM 1926). Con *Mockery* di Lon Chaney ritornò (MGM 1927) alla sua vena « orrida », ma con ispirazione e sincerità assai minori. Scoprì poi Thelma Todd, ch'era maestra di campagna nel West, e volle lanciarla in una serie di film comico-spaventosi, strana mistura, che poi ritroveremo adoprata con rabbrividente abilità da Paul Leni giù giù fino al *Teatro maledetto*. Tra la serie di *Mystery Comedies* (così furono chiamati quei film di B. C. con

pio *Ned med Vaabnene* (*Abbasso le armi*) dal libro di Bertha v. Suttner, regista e attore Holger Madsen, il quale dirige (record danese) 20 film l'anno, *Revolutionsbryllup* (*Nozze di rivoluzione*) da Sophus Michaëlis, interpretato da Psilander e da Betty Nansen, assai efficaci, *Slaegten* (*La stirpe*), da un romanzo di Gustav Wied, che vi partecipa direttamente, scritturato da Olsen, interpreti l'attrice Birkeroed Schiwe, Jonna Neiiendam, Rasmus Ottesen, regista V. Glückstadt, *Af Elskovs Naade*, regista August Blom, con Betty Nansen e Adam Poulsen. Come in Isvezia, così in Danimarca il cinema prende spunto da opere letterarie locali: senza però quasi mai raggiungere la purezza d'ispirazione che innalza il livello dei film svedesi; è questo il difetto centrale del meccanismo di Olsen. Quando l'America prenderà il sopravvento, la decadenza industriale danese, per varie ragioni contemporanea al successo americano, provocherà il lento sfacelo di questa macchina in apparenza così potente. Olsen credette forse troppo in certe formule teatrali, mentre gli americani conquistavano allora i pubblici con nuovi motivi, schiettamente cinematografici e straordinariamente commerciali nello stesso tempo. Qualcosa di simile successe in Italia. Rimasero però talune figure solitarie, come Christensen, Sandberg (che nel 1914 rifece *I quattro diavoli*) e Dreyer a dare decoro al cinema danese: ma il primo e il terzo presto emigrarono, così che il solo Sandberg continuò per anni a realizzare una serie di solidi e freschi film; e figure minori, per lo più sporadiche, gli si affiancarono senza però mai riuscire a ricreare i giorni ricchissimi del « tempo d'oro ». Il successo di « Fy e Bi », meglio noti come Doublepatte e Patachon, non fu nemmeno troppo durevole.

Ma alla vigilia della guerra la situazione è ancora solidissima. « La Nordisk è la più grande Casa del mondo », annuncia orgoglioso Olsen alla seduta annuale. Sono gli anni che la Nordisk può dare il 50-60 % ai suoi azionisti.

Altri film notevoli del 1914: *I masnadieri* di Schiller, della Kinografen, *Guldhornene* (*I corni d'oro*) da Oehlenschläger, nuova edizione,

---

T. Todd) citeremo: *La casa degli spiriti* (First National 1928) e *La casa del terrore* (First National 1929) con Chester Conklin come comprimario di Thelma Todd.

Il Isvezia, dove fu chiamato nel 1919 dalla Svenska Biografteatern, diresse qualche film. Nel 1921 fu in Germania, fino al 1924: qui ribadì, se non altro, la sua fama di « lanciatore », scoprendo Willy Fritsch e dandogli il primo ruolo in *La sua moglie sconosciuta* (1921). Nel 1924 interpretò *Michael* da Herman Bang, regista Dreyer.

sceneggiatura e regia di Palle Rosenkrantz (Danmark), con Emanuel Gregers e Emilie Sannom: un film, quest'ultimo, pieno di « atmosfera », come si sarebbe detto dieci anni più tardi.

In Germania, Asta Nielsen, per la produzione Internazionale Film-Vertrieb diretta da Gad, ha interpretati nel 1914 otto film (in uno di questi, *Filmprimadonna,* segno della sua popolarità indistruttibile, fa la parodia di se stessa, non di sè come personaggio, ma come Asta Nielsen). Ma essendo scoppiata la guerra, i film restano invenduti all'estero. Anche in Danimarca, esce solo *Elena Fontana,* di quegli otto sciagurati film Gad-Nielsen. Alcuni altri se ne vedranno soltanto nel 1917-18.

1915. — La guerra non interrompe il ritmo della produzione danese, però ne intacca per più versi la fibra. Ole Olsen partecipava anche a iniziative in Germania, e perciò, oltre alla perdita del mercato tedesco, venne a subire una rilevante perdita finanziaria. Poichè Asta Nielsen ha figurato in tanti film tedeschi, e in Germania hanno lavorato anche Olaf Fönss e Viggo Larsen, nei paesi alleati si considera la Nordisk come una Casa filo-tedesca, e se ne boicottano i film. Va meglio per le piccole Case, che rialzano la testa: ma la crisi è nettamente nell'aria. Il mercato danese, e anche quelli neutrali, assorbiscono ancora i film della Nordisk, ma frattanto la concorrenza americana si fa non solo più viva per ragioni qualitative, ma anche perchè Hollywood, come è noto, ha buon gioco nella situazione creatasi per il semi-abbandono delle produzioni italiana, tedesca, francese e anche inglese. Dice Engberg nel libro citato: « I "cowboys" di Ole Olsen, Psilander e Fönss, non potevano gareggiare con l'autentico Wild West. La formula "circo" per buone ragioni si adattava meglio al cinema danese. Tra una serie di film circensi si eleva il film *Il clown* di Psilander come il monumento tragicomico del primo tempo ciarlatanesco del cinema, il tempo del cinema danese. Hollywood non restò più a lungo in Europa ».

Il clown è, del resto, forse il film più fortunato del 1915. I titoli medesimi di questo e altri film mostrano lo sforzo angoscioso degli uomini del film danesi di riconquistare il pubblico coi vecchi ingredienti; vecchi, per loro disgrazia. Si ha il torto di non seguire, piuttosto, la strada tracciata da Christensen e da Sandberg: strada certo non facile. Così appaiono *Buddhas Öje* (*L'occhio di Budda;* sottotitolo: *La caccia al ladro di perle*) della Danmark, *Den moderne Messalina* della Biorama, 1040 metri, con Luzzy Werren, Elith Pio, *Doktor Lucas eller Kampen om*

Faraos Ringe (*Il dottor Lucas ovvero la battaglia per l'anello del Faraone*), 1050 metri con Luzzy Werren, pure della Biorama; *Haremets Perle* (*La perla dell'harem*), soggetto di Thomas P. Kragh, regista Alfred Lind, *Skildpadden* (*La tartaruga*) ovvero *Un mistero a Londra*, soggetto e regìa di Laurid Skands (il quale adopera gli ingredienti da lui stesso manipolati con Christensen, scheletri, coppe nere, clessidre, ecc., ma nel modo più vieto, solo per raggiungere « effettacci »), con Edith Psilander, *Penge* (da *L'argent* di Zola), regista e interprete Karl Mantzius, tutti della Nordisk. Successi mediocri: vanno meglio i film di Psilander: oltre *Il clown*, *Avventura nel deserto*, realizzato nel piccolo Sahara danese, il Sandmilen presso Skagen, regista Robert Dinesen; accanto a Psilander, Mattson (10).

1916. — Per quanto, come s'è visto, la produzione del 1916 sia stata nutritissima, i film degni di nota, a parte il secondo film di Christensen, mi sembrano pochi. L'opera di Christensen s'intitola *Haevnens Nat* (*La notte della vendetta*), Soggetto, scenario, regìa, interpretazione di B. C., con Karen Madsen, operatore Ankerstjerne, assai celebrato. Il film ha non minore successo e rilievo del primo, malgrado il momento in cui appare. « Benjamin Christensen è l'unico regista danese che ripeta dieci-venti volte le scene quando vengono male », appunta un giornalista dotato di spirito di osservazione.

Carl Alstrup, passato alla Dania, giovane Casa sorta l'anno prima (così la Hafnia), le dà lustro con una serie di divertenti film comici. Ma Sennett è già apparso!

Oltre a un lodato *Gloria*, ultima opera di Thomas P. Kragh, interprete Karen Lund, spiccano gli ultimi film di Psilander: *Hjertekrigen paa Ravnsholt* (*Guerra di cuori a Ravnsholt*), con Oscar Stribolt e Else Frölich, *En fare for Samfundet* (*Un pericolo per la società*), regìa di Robert Dinesen (per lo più il regista preferito da Psilander), con Gerd Egede Nissen, *Lydia*, *Luksuschaufforen* (*Autista di lusso*), pure diretto da Dinesen, con Oscar Stribolt e Ingeborg Spangsfell.

1917. — Quest'anno la produzione si infiacchisce anche numericamente. Gli effetti della guerra sono stati assai dannosi per il cinema da-

(10) Che il successo di Psilander sia mondiale, e duri tuttora in questo tempo lo dimostra il risultato di un referendum fatto tra il pubblico brasiliano, nel 1915, tema gli attori preferiti: 1) Francesca Bertini, 2) Asta Nielsen, 3) Psilander, 4) Maurice Costello. Ma presto verranno Mary Pickford & C.

nese. Il mercato si è ancora retto, ma con l'aiuto di mezzucci: ad es. molte sale di proiezione sono andate avanti per mesi, proiettando i vecchi film di Psilander. L'idolo del pubblico muore nel marzo 1917, non in seguito a suicidio come si disse, ma per un'improvvisa crisi cardiaca. Olsen allora cerca di sostituirgli Olaf Fönss, attore del resto pieno di meriti e di forza, e Gunnar Tolnaes: i film interpretati da questi due attori ottengono buon successo, ma la memoria di Psilander non è dimenticata, e nel cuore del pubblico appare insostituibile. I migliori film di Fönss quest'anno, l'uno e l'altro diretti da Fritz Magnussen, sono *Homunculus*, 1650 metri, con Clara Pontoppidan e Robert Schmidt, il più sinistro e ambiguo « vilain » danese dell'epoca, sempre ammantato di nero e sempre ghignante; e *Fangen frà Erie Country Tugthuset* (*Il prigioniero del penitenziario di Erie Country*). Di Tolnaes basterà citare un romantico *Pierrot*, fornito di tutti gli ingredienti connessi a un tale titolo. Sul resto della produzione, buio, insuccessi, mezza inattività.

1918. — Il film americano penetra in modo potente e definitivo in Danimarca. I più grandi successi dell'annata sono *Intolerance* e *Birth of a Nation* di Griffith, presentati contemporaneamente. Di fronte a queste opere, rimane il solo Christensen, col suo *Heksen*, realizzato tra il 1917 e il '18. I suoi viaggi lo portarono lontano per qualche tempo, e la vista dei 2000 prigionieri di Sing Sing, unendosi con la sua inclinazione al fantastico, lo spinse in un nuovo mondo di pensieri. I prigionieri non furon dunque, come per la maggior parte degli uomini di cinema, uno spunto violentemente realistico; di quei Christensen giunse a ripensare ai processi contro la stregoneria, essendo probabilmente partito da un concetto « ingiustizia dei processi di uomini contro altri uomini ». Trovò così ragionando che tra tanti errori e ingiustizie, i più spaventosi furono quelli che si consumarono in secoli già lontani perseguitando esseri che rimanevano il più delle volte incomprensibili, perchè soffrivano di un male, che più tardi sarà riconosciuto come un semplice isterismo, e sovente perchè vedevano la verità cent'anni prima degli altri.

Da quel giorno della visita a Sing Sing, Christensen per mesi e mesi non pensò ad altro, e giunto in patria si installò in biblioteca, a leggere i resoconti degli antichi processi, libri di storia, libri di storia, libri sullo spiritismo e la stregoneria. Nacque così quello strano film, zeppo di atmosfera, degno veramente, da un punto visivo, della visionarietà di un Hoömann: *Heksen, La strega*, noto anche, all'estero, sotto il titolo

La stregoneria attraverso i secoli. Titolo inesatto, giacchè se è vero che la singolare costruzione christenseniana ammette anche una rassegna rievocativa, il centro della storia è basato su un unico personaggio di strega, sul processo, su anormali fatti e visioni collegati alla figura principale del racconto.

Tutto era previsto, ma il regista non trovava un'attrice che potesse fare la sua Maren Pedersen. Un giorno, assai rigido, una vecchia donna allampanata e dall'occhio febbricitante e spalancato, gli chiese l'elemosina davanti al Tivoli. Era la Maren Pedersen della visione di Christensen, reincarnatasi ai nostri giorni nel corpo di una mendicante. Non ebbe esitazioni il regista, la prese dalla strada e se la portò davanti alla macchina da presa. Uno che assistette alla ripresa della scena principale del film, il giornalista Tage Heft (dal quale riprendo queste notizie), scrive: « Teatro di posa. Diversi macabri ingredienti medioevali, fiaccole e ombre nello sfondo. I nervi del regista sono tesi all'estremo. Ora si farà la scena principale. Il giudice, un corpulento studiosus perpetuus, rugge, come esige il testo, contro la strega: "Qual'è il tuo nome, e di dove sei?". La vecchia della porta del Tivoli solleva brancolando la sua mano ossuta contro il petto scheletrico e risponde piena di schietta angoscia con lenta voce gemente: "Ma-ren Pe-dersen, nata a Randers". "A Randers!" ripete il giudice con un ruggito sanguigno e salta su, come se questa spiegazione facesse veramente traboccare il calice, "e che costei allora sia arsa viva". La povera donna sta realmente quasi per svenire. Il regista asciuga dal viso di lei sudore e lacrime. In modo così autentico non poteva recitare nessuna attrica "autentica" ».

Il film fu veramente un capolavoro, e lasciò una traccia profonda: fu difatti l'ispiratore dei due più famosi film di Dreyer, *La passione di Giovanna d'Arco* e *Il vampiro*. Dreyer e Christensen, più colto il primo, più istintivo il secondo (ma uomo di cultura anche lui), sono due spiriti affini, anche se oggi, essendo Dreyer ridotto a fare il giornalista perchè, secondo lui, non potrà mai trovare un produttore, in tutto il mondo, disposto a spendere cifre pazze per lasciargli fare il « suo » film, e Christensen ancora sulla breccia (e ancora un po' scosso, nell'opinione dei cineasti, per via dei suoi mediocri film americani che cancellarono dalla memoria labile degli stranieri il ricordo della *Strega* e di altri film scandinavi suoi), i due sono rivali, quasi nemici. Singolare è anche questo: che mentre all'estero Dreyer è all'unanimità noverato tra i più singolari realizzatori artisti di tutta la storia del cinema, e Christensen è assai meno stimato, in Danimarca, considerandoli artisti entrambi, si dà la

palma all'autore della *Strega*, chiamato « il più significativo artista di cinema in Danimarca ». Gli si riconosce una posizione di iniziatore; e è vero che, se fu influenzato forse dalle prime opere di Sjöström e di Stiller, ebbe poi qualche probabile influsso anche su di loro, e indubitabili su tutti coloro che in cinema coltivarono il genere fantastico (da notarsi che il primo film importante in questo senso, il *Golem* di Wegener, gli fu noto soltanto dopo ch'egli aveva fatto la *Strega*, in ogni modo non prima — in Danimarca quel film, chissà perchè, giunse qualche anno dopo che fu realizzato), da Dreyer a Paul Leni.

La Strega fu il grande successo dell'anno. Frattanto anche Dreyer debuttava, scrivendo lo scenario di *Gillekop*, romanzo di Harald Tandrup, regista August Blom, interprete Frederik Jacobsen, e dirigendo subito dopo *Praesidenten* (*Il presidente*), sceneggiatura del regista, da un romanzo di Karl Emil Franzo; interpreti Halvard Hoff, Elith Pio (Nordisk). La Nordisk si riprende: a questo contribuiscono il momentaneo ritorno di Asta Nielsen, la quale interpreta *Mod Lyset* (*Verso la luce*), soggetto e regìa Holger Madsen (non Gad), altri attori Alf Blütecker, Augusta Blad, Astrid Holm; un film antibolscevico, curiosa e interessante iniziativa di Ole Olsen, che scrive il soggetto insieme all'importante scrittore Sophus Michaëlis (*Folkets Ven*, *L'amico del popolo*, interprete Gunnar Tolnaes), grande successo in Germania; un film popolaresco assai commovente, *Avisdrengen* (*Il ragazzo dei giornali*), regista Schneedler-Sörensen, interpreti Edith Psilander, Philip Bech, de Verdier, Frederik Buch. Successo riscuotono pure i migliori film della serie di Olaf Fönss, l'attore tragico che fisicamente poteva rammentare il nostro Febo Mari: *Du skal aere din Hustru* (*Devi onorare tua moglie*), soggetto di Carl Gandrup, regista Magnussen, altri attori Nathalie Krause e Robert Schmidt, e *Livets Stormagter* (*Le forze della vita*), per cui Fönss, sempre per la regia del Magnussen, è accompagnato da Robert e Albrecht Schmidt, Augusta Blad, Gudrun e Cajus Bruun. Tipici film, tutti questi qui citati, della tradizione magniloquente e facile del cinema danese commerciale; ma forse era una civiltà anche questa. Troppo severo mi pare il giudizio di qualche scrittore danese, giudizio recente, che vorrebbe ridurre il significato attivo di tutta la produzione danese a un numero esiguo di film, tra i quali non vedo nemmeno segnalati quelli di Asta Nielsen: mentre invece questa paziente rassegna indica un numero maggiore di cose segnalabili, e orientamenti decisi. Film « elegante », film « passionale », film « romanzesco », film sensazionale (antesignano dei film di gangsters, in un senso, e dei varii « gialli » in un altro), nella

categoria prettamente spettacolare, dove pure dovrà notarsi la coraggiosa ambizione di « rifare » opere letterarie significative; una cifra non « sublime », ma ricca di decoro, nel segno di una produzione industriale viva. Di tutto questo, sia pure, non resta molto: ma alcuni titoli e molti nomi van ricordati con piacere. Poi c'è la produzione coraggiosa, che s'avvicinerà sempre più alla svedese in taluni casi; che ha dato una tradizione interna al cinema di fantasia più puro; che ha prodotto insomma, per merito sia pure di pochissimi realizzatori, un gruppo di opere importanti.

1919. — Benjamin Christensen è scritturato dalla Svenska Biografteatern: accetta invogliato vivamente da una clausola del contratto, dove è scritto ch'egli sarà sempre lasciato libero da ogni punto di vista, specialmente da quello « artistico », di scegliere ogni cosa. La più significativa forza del cinema danese emigra, e per un lungo tempo.

Prendendo lo spunto dalla visione del *Chiostro di Sendomir,* film svedese di Sjöström, Dreyer scrive le sue lagnanze sul cinema danese, confrontandolo con quello svedese di cui egli si mostra giustamente entusiasta. Si sono sempre fabbricati i film, non si è lavorato col cervello, in Danimarca: unica eccezione Christensen — egli dice. « Dal mercato danese si sprigiona un tipico odore: quello dell'assenza di genio ». « In Danimarca il punto bruciante sta nella macchina da presa, in Isvezia davanti e dietro, presso gli attori che con la loro arte creano continuamente, e soprattutto presso il direttore, uomo di visione compiuta ». « Si è formata in Isvezia una tradizione di direttori: dietro Sjöström, padre del cinema svedese, nascono uomini come Stiller, Gunnar Klintberg, John Brunius, Ivan Hedquist ». In realtà, aggiungiamo, dietro Christensen è nato forse il solo Dreyer; ma altri si sono rafforzati e affinati: come Sandberg, che in mezzo alla produzione media di cui è ricca la sua carriera, trarrà ogni tanto opere di rango, e diventerà poco a poco, partito anche Dreyer, il più vivo regista danese.

Il miglior film di Sandberg nel 1919 è *Kaerlighedens Almagt* (*Onnipotenza dell'amore*), Nordisk, dove se non altro spicca la sua preziosa abilità di uomo di ordine e di gusto, viva sempre in lui, e che sarà alla base delle sue cose più riuscite. Noteremo anche, del Sandberg, *Solkinsbörnene* con Karen Sandberg, pure della Nordisk.

Escono poi con un ritmo infrenabile, le serie di film di Alstrup, Fönss (il più famoso è *Tosca,* regista Magnussen come sempre, prima

attrice Ebba Thomsen, il più interessante è *Una scena serale*, da una novella di Christian Winther di ambiente in parte italiano, con Francesco Redi e Cosimo de' Medici tra i personaggi), Stribolt, Tolnaes, Clara Pontoppidan, le superstiti e attivissime « stelle » del cinema copenaghese. È sorta ora una nuova Casa, che avrà in seguito un'attività notevole, la Palladium Film, produttrice nel 1919 di un *Jefthas' Datter* (*Figlia di Jefthas*), soggetto di L. Skand, regista R. Dinesen, interpreti Peter Nielsen e gli attori svedesi Bror Olsson e Signe Kolthoff.

Ma l'avvenimento importante dell'anno, che solleva perciò il 1919 (dal parziale punto di vista della produzione cinematografica danese) da una onesta mediocrità, è *Blade af Satans Bog* (*Fogli del libro di Satana*), il primo film importante di Carl Th. Dreyer, uno strano film « alla Christensen », cioè fantastico e hoffmanniano, guidato da un ingegno e da un'inventiva che per ora non appaiono meno taglienti. Il soggetto è di Edgar Höyer, Helge Nielsen interpreta la figura di Satana, accompagnato da Clara Pontoppidan, Viggo e Emma Wiehe, Elith Pio, Johannes Meyer. Lo svolgimento del film è frammentario, e avviene con una mescolanza di epoche (e di costumi), come in *Intolerance*: Satana, nel suo gran manto, ghignante la bocca fortemente dipinta, seduto di sghimbescio su una sedia, apparendo in « flou », sfoglia un suo libro di giudizi, o diario che sia, polverosissimo, vecchio di secoli. Riappaiono, secondo l'alternarsi casuale delle sue dita tra le pagine, episodii umani dominati dal suo genio malefico. Ma nessuno degli episodi viene a risultare trito e scialbo, un'aria di tregenda pervade il film, sotto l'impulso di un'immaginazione sempre desta, e coerente con se stessa; così diremo dello stile di una tanto accesa regia. Film singolare, ma non mai ridicolo, neppure a vederlo oggi con occhi tanto diversi: fatto sul serio, risolto con gusto, e con un'esuberanza visionaria che, non smentendo quello, travolge uno spettatore impreparato in un caos ordinato.

1920. — Anche Dreyer se ne va in Isvezia, chiamato dalla Skandia. Il cinema svedese non ha soste, ora, nel suo potente cammino, nel quale c'è bisogno dell'immissione continua di energie fresche e ravvivanti. Dreyer e Christensen lavoreranno parallelamente ma senza incontrarsi a Stoccolma; li troveremo invece, riuniti per la prima volta, a Berlino nel 1924: quando Dreyer dirigerà per la Decla Bioskop *Michael*, un film tratto da un'opera di Herman Bang (il film sarà noto col titolo inglese

Heart's Desire), e Christensen lo interpreterà, nel ruolo di Zoret, insieme a Nora Gregor e Walter Slezak (11).

Nel 1920 un eccellente film di A. W. Sandberg, il primo della sua accuratissima serie di illustrazioni dickensiane — opera tra le più nobili del cinema danese —, e la riedizione di alcuni film di Psilander, si disputano il primato di cassetta. *Vor faelles Ven* è nient'altro che « Our Common Friend » di Dickens: scenario e regìa di Sandberg, che affida il ruolo di Bella a una ragazza vista in tram, Kate Riise. Altri interpreti: Peter Malberg (avvocato Wrayburn), Peter Nielsen (prof. Bradley Headstone), Karen Jespersen (Lizzie). Così la Nordisk ha una nuova ripresa dopo l'ultima ondata sinistra. È un alto e basso continuo per la vecchia Casa, da parecchi anni a questa parte. Inoltre quest'anno Olsen è anche infastidito, più del consueto, dalla censura: così alcuni suoi film non escono. Ma si rifà con altri buoni successi: *Lavinen* (*La valan-*

---

(11) In Isvezia, Dreyer ha diretto tra l'altro *La quarta alleanza di Madama Margherita* (titolo originale, *Prästänkan, La vedova del prete*, Svenska 1920), gli esterni splendidi del quale furono girati a Lillehammer, in Norvegia, famoso paradiso dei turisti, e dimora di Sigrid Undset. Interpreti erano Hilten Carlberg, Greta Almroth, e la danese Mathilde Nielsen, oggi vecchia madre nobile. Nel 1921 fece un *Amarsi l'un l'altro* molto lodato, di cui disgraziatamente sappiamo poco o nulla (Svenska).

In Francia, Dreyer fu chiamato nel 1926, dalla Société Générale de Films, per realizzare *Tosca*. È un film che non lascia traccia. Ma per la stessa Casa egli compie nel 1928, dopo un lungo lavoro di studio e di preparazione, quel *La Passion de Jeanne d'Arc* che tutti gli esteti del cinema conoscono con ammirazione, e che tutto il mondo considera il capolavoro del regista danese. (Scenario di Dreyer e Joseph Deltiel, scenografo Herman Warm, costumi di Jean e Valentin Hugo, operatore Rudolf Maté, interpreti Madame Falconetti, Sylvam, Michel Simon, ecc.). Film assolutamente innovatore e « unico », come tutti sanno. Tre anni più tardi, Dreyer realizzò *Il vampiro* o *La strana avventura di David Gray*, un film pure notevolissimo. Un giovane dedito a studii di problemi visionarii, giunge in uno strano paese: il suo arrivo colà è reso con una forza suggestiva capace di molti brividi incomprensibili. Silenzio; una campana suonata da un campanaro incappucciato e senza viso; alberi scheletrici; aria immota. Siamo subito in mezzo a un campo d'azione che ci coglie col respiro rappreso. Il film è diseguale, troppo sovente il racconto è fermato dallo sfogliarsi di pagine di un incunabolo sul vampirismo, che ci annunciano o ci spiegano certi fatti. Ci vorrebbe molto spazio da dedicare a un così interessante film, e non è questa la sede. Se ne riparlerà forse un'altra volta.

Ma questo ci può far dire subito che non è giusto rammentare Dreyer soltanto per *Giovanna d'Arco;* e meno ancora è giusto dimenticare totalmente il vivo apporto a un cinema singolare e severo dato dal Christensen, maestro di Dreyer e creatore di una *Strega* per nulla inferiore al *Vampiro*, forse più compatta.

ga), interpretato dalla più grande attrice teatrale di Danimarca, Bodil Ipsen, con Johannes Meyer e Astrid Holm, regìa di Emanuel Gregers, *Dödssejleren* o *Den flyvende Hollaender* (*Il navigatore della morte* ovvero *L'olandese volante*), film sensazionale e fantastico, risolto commercialmente, ma non privo di autentico fascino, interprete Carlo Wieth come Philip Vanderdechen, regista Gregers, *Af Borgslaegtens Historie* (*Storia di una famiglia castellana*), romanzo dello scrittore islandese Gunnar Gunnarson, adattato e realizzato da Gunnar Sommerfield. Un film « alla Méliès » su soggetto di Ole Olsen, *Rejsen til Mars* (*Viaggio nel pianeta Marte*), non è realizzato con efficacia, e non ha fortuna. Muore Fritz Magnussen, il regista delle lunghe serie Olaf Fönss; ex pittore e giornalista, romanziere, soggettista, regista prima alla Svenska poi in Danimarca.

1921. — Sandberg è ancora alla testa della produzione danese, apparendovi in questo momento quasi come un eroe disperato rimasto solo alla difesa di un bastione assediato; tra poco lui sarà l'unico regista della Nordisk, la quale ha perso definitivamente la più parte del prestigio e della cassetta, affondando dopo gli ultimi slanci dell'anno precedente. Gregers ha preferito diventare impresario di varietà. Sandberg dirige proprio quest'anno quello splendido *David Copperfield* che ancor oggi merita d'essere citato come esemplare: coi mezzi del film muto non si poteva far di più con un soggetto tanto complicato, nè meglio renderne il tono più intimo. Io l'ho veduto non molto tempo fa, e rimasi ammirato: così fresco e lucente dopo tanti anni, e così riccamente interpretato; non illustrazione popolare, ma stampa ottocentesca delle più squisite, a tratto di penna esile e chiaroscurato insieme. Esattezza di rievocazione, sia nel costume di stoffa che in quello spirituale. Val la pena di nominare in questa sede alcuni tra i collaboratori di Sandberg: attori straordinarii quali il piccolo Martin Herzberg (David bambino), Frederik Jensen (un Micawber per nulla inferiore a quello americano di Fields), Karina Bell (la moglie bimba), Margrethe Schlegel (attrice del teatro di Reinhardt, impareggiabile nel ruolo della madre di David), Robert Schmidt, Poul Reumert, Karen Sandberg, Jonna Neiiendam, uno scenografo particolarmente felice, Carlo Jörgensen, tre operatori di classe, Louis Jensen, Ejnar Olsen e Christen Jörgensen.

Attraente risulta pure la riedizione sandberghiana dei *Quattro diavoli*, il soggetto più popolare nella storia del film danese. Olsen tenta un enorme razzo finale, che risollevi di colpo le sorti della Nordisk, con

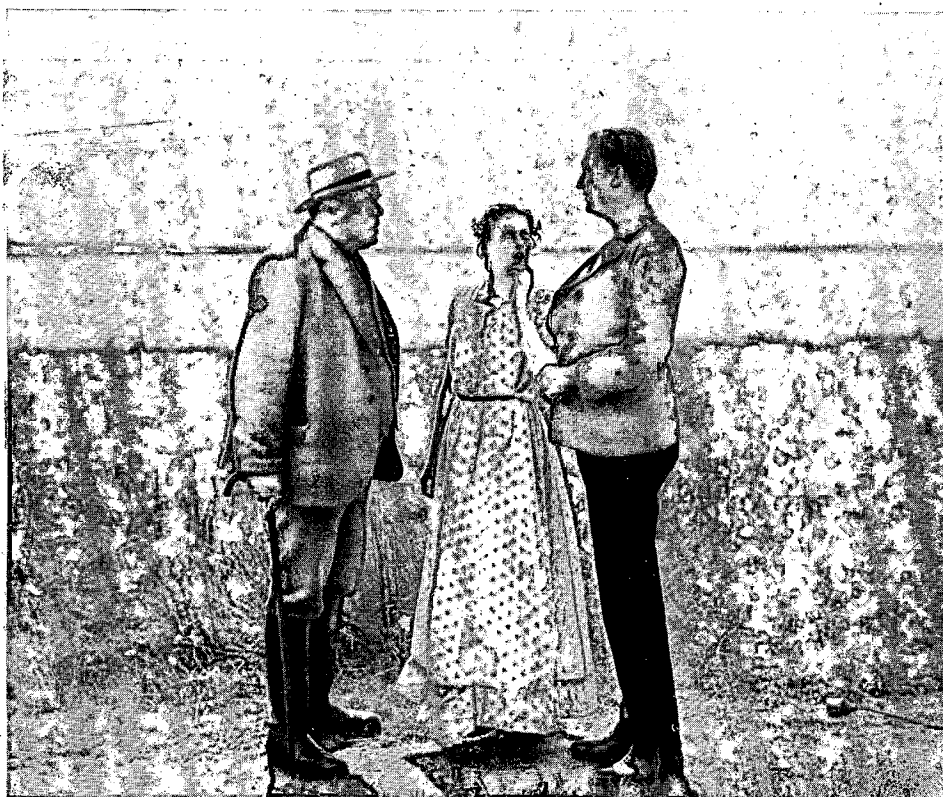
un *Prometheus* « efter Goethe e Shelley » (tratto da Goethe e da Shelley), regista Aug. Blom, con Clara Pontoppidan e Gunnar Tolnaes, scenario di Marie Louise Droop. Successo, ma non quanto Olsen avrebbe voluto. Sandberg dirige con minore impegno *Elskovs Magt* (*La forza dell'amore*) soggetto di Harriet Bloch, con Fönss (che subito dopo è chiamato in Germania per *Sepolcro indiano*), Gudrun Bruun, e la tedesca Erna Morena, e *En Lektion* (*Una lezione*), da un romanzo di Walter Christmas, adattato dall'autore, interpretato da Aage Fönss (tentativo di rimpiazzare Olaf con suo fratello, assai somigliante del resto), Karina Bell, Grethe Rygaard. Malgrado la presenza di Bodil Ipsen come Caterina II, *Madselune* di Gregors, soggetto di Carit Etlar, altra attrice la giovane Grethe Rygaard, non ha fortuna.

Sfacelo in vista. Eppure il *Copperfield* ha un grande successo anche all'estero, segnatamente in Inghilterra, e Dreyer è tornato momentaneamente per portare sullo schermo *Det var engang...* di Drachmann (*C'era una volta...*). Clara Pontoppidan, Peter Jerndorf, Svend Methling e lo svedese Almfelt Rönne ne sono gli interpreti. Dreyer ha formato apposta un nuovo provvisorio organismo produttivo, e vorrebbe subito dopo metter mano alla jacobseniana *Marie Grubbe*, che però non farà mai.

Il bilancio della Nordisk nel 1921 è sconfortante: quattro milioni e mezzo di corone come perdita in Danimarca; mentre gli 8 milioni e mezzo di marchi che la Nordisk possedeva in azioni all'Ufa, si son ridotti alla fine a esser venduti con la perdita di tre milioni circa di corone. Intervistato, Olsen si espresse così: « La vera causa della situazione della nostra ditta deve esser cercata a Serajevo, dove un uomo che portava il simbolico nome di Princip (che in danese significa « principio »), colpì l'erede al trono austriaco. Quel colpo cagionò com'è noto la guerra mondiale, ed è sempre quel colpo che ha lacerato i nastri continentali tra noi e i nostri eccellenti rapporti. Il mercato tedesco, che era il nostro sbocco principale, fu completamente distrutto. Noi avevamo grandi valori fermi nei teatri e nelle ditte cinematografiche tedesche, che al principio della guerra fummo costretti a vendere: non a contanti, ma dietro carte monetate tedesche, sul cui valore non oso esprimermi... Allo scoppio della guerra, entrò in funzione la proibizione d'importare in Germania; non non potevamo esportare colà nemmeno più un solo metro di pellicola, mentre i tedeschi inviavano in Danimarca tanti film quanti aggradiva loro ». Il mercato danese non poteva bastare: « esso assorbe un mezzo-uno per cento del costo di un film — ciò equivale quasi a un niente ». L'intervistatore (dopo che Olsen ha detto che in

Inghilterra, in Germania e in Francia la situazione non è neppure brillante) fa una domanda tendenziosa: « Come riesce il cinema svedese ad andare avanti? ». Olsen risponde con un debole sorriso: « Seriamente parlando, non lo so davvero. Io so soltanto che le azioni della Svenska stanno a circa la metà del corso che alla Nordisk viene registrato in questi giorni. In tutto potrei dire che la Nordisk è oggi la Casa che sta meglio in tutto il mondo! Non abbiamo debiti, bensì un capitale in contanti di un milione di corone. Le nostre azioni valgono. La nostra fabbrica a Frihavn è un modello di precisione. Ma io devo continuare! Io so bene che nessuno può avere amato di più la sua Casa di quel che io la Nordisk. Essa è opera mia propria. Due anni fa è stata sul punto di dover chiudere. Io non potevo. Io ho visto la Nordisk mandare film per tutto il mondo. La Casa ha fatto onore e propaganda alla Danimarca; noi abbiamo beneficato il Paese, introdotti milioni, e questo è stato uno dei motivi che ci hanno fatto continuare. Abbiamo dato pane a migliaia di persone e anche oggi ne occupiamo parecchie, che forse sarebbero state disoccupate se noi avessimo chiuso. Questo è stato un altro motivo capitale perchè continuassimo. Ce la caveremo, se tutta la Danimarca considererà la Nordisk come un'importante industria nazionale, che deve risollevarsi ».

Ma le patetiche parole dello Zar del film danese, che sta ormai sul punto di divenire un ex-Zar, non commuovono nessuno; malinconico sfogo di un uomo che vede crollare attorno a sè un castello reputato imbattibile. I danesi non ci credon più tanto, alla Nordisk: quando, nel confronto, film americani e tedeschi risultano tanto più numerosi, e, in generale, tanto più vivi e attraenti. Un *Copperfield* contro venti film stranieri buoni, non può reggere, è ovvio. E la Nordisk di Olsen è fatta in modo da essere un grande organismo internazionale. Quando sarà chiaro che dovrà trasformarsi in una Casa a sviluppo solamente interno, Olsen rinuncierà a dirigerla e le sorti dell'orso bianco si faranno tranquille e modeste.

1922. — Mentre Sandberg dirige quest'anno soltanto film commerciali, puliti ma non ispirati, il grande « numero » dell'anno è il primo film di Doublepatte e Patachon, i due comici danesi così chiamati in Francia, che da ora in poi rappresenteranno, con Sandberg, l'avanguardia della produzione. Uno è lungo e donchisciottesco, con due baffi spioventi e rattristati, un cappelluccio e i calzoni al principio delle caviglie, e il pubblico lo battezza Fyrtaarnet, il faro, abbreviato Fy (si chiama

Bolettes Brudefoerd (Le nozze di Bolette)

Livet paa Hegnsgaard

Kongen böd

De Tre Maaske Fire

Carl Schenström); l'altro è panciuto, piccolo, rotolante e allegro come un Eulenspiegel dotato però del fisico che avrebbe potuto avere, se non fosse cresciuto come gigantesco omone, il frate Lamme Goedzak, e la gente lo chiama Bivognen, il rimorchio, abbreviato Bi (si chiama Harald Madsen). In Norvegia li chiameranno « il palo del telegrafo e il suo compagno », e così via negli altri paesi: avranno una popolarità notevole, esprimeranno una comicità di prim'ordine (12).

Il film, della Palladium, fatto alla fine del 1921 e presentato nel 1922, diretto da Lau Lauritzen che aveva una vecchia pratica di film comici, avendo realizzato un'infinità di « comiche » con Alstrup e i suoi compagni, e formato così un gruppo « Keystone » in piccolo, si chiama *Hun, han og Hamlet* (*Lei, lui e Amleto*). D'ora in poi, a ogni film corrisponderà una lettera dell'alfabeto dominante nelle due o tre parole del titolo.

Alcuni dei film di Sandberg sono: *Lasse Mansson fra Skaane* (*L. M. di Skaane*), soggetto di F. P. Rist, con Poul Reumert e Martin Herzberg; *Nedbrudte Nerver* (*Nervi abbattuti*) con l'attrice russa Olga d'Org; *Lige Börn...* (*Come ragazzi...*) con Grethe Rygaard, Karina Bell (le due « stelle del momento) e Aage Fönss; *Paa Slaget 12* (*Al dodicesimo rintocco*) con Peter Malberg, Karina Bell, Elith Reumert.

1923. — Sandberg (Nordisk): *Store Forventninger* è il suo miglior film dell'anno, poichè, non essendo altro che un'altra delle sue ridu-

---

(12) Harald Madsen (Bi) era nato nel 1890 a Silkeborg in Jutlandia, era figlio di un calzolaio. A 13 anni fuggì da casa e entrò come acrobata nel Circo Mieche, uno dei maggiori di Danimarca, dove il circo è ancor oggi assai popolare. Fece anche l'equilibrista, e perfino, finchè rimase piccolo e magro, l'uomo serpente. Nel 1914 divenne clown, riscuotendo un grande successo a Stoccolma, poi ripetuto, naturalmente, a Copenaghen. La Svenska gli diede modo di debuttare nel cinema pochi anni più tardi in *Alessandro Magno*, parodia di Esmann. Poi s'incontrò con Schentröm, e i due cominciarono col far numero insieme nel circo. Schenström era nato acrobata e figlio di acrobati, e si trasformò in pagliaccio col medesimo successo di Madsen. Affiatatissimi, entrarono nel cinema, come si sa, a braccetto, e così ne uscirono.Poi mi hanno raccontato che per qualche anno si divisero, avendo litigato: Schenström è affetto da una forma leggera di mania religiosa, mentre l'altro è avarissimo e ubbriacone. In questi ultimi anni si sono riuniti ancora, probabilmente non per affetto ma per sfruttarre la loro famosa marca di fabbrica, e girano la provincia con un loro circo di secondo ordine. Vicende femminili complicate ridussero anche i loro gruzzoli al tempo della loro popolarità, sconfinata nel loro Paese: perfino il gruzzolo dell'avaro Bi. È vicenda comune a molti buffoni.

zioni dickensiane (*Great Expectations*), in cui s'è specializzato con autentico ingegno, porta con sè tutto l'impegno e le migliori qualità del regista; di ordinaria amministrazione sono gli altri: *Den sidste Dans* (*L'ultima danza*), Karina Bell, Grethe Rygaard, Peter Malberg, Aage Fönss, Holger Petersen, Martin Herzberg, Peter Nielsen, Clara Schönfeld; *Min Ven Privatdetektiv* (*Il mio amico detective privato*), novella di Jens Anker, scenario di Sam Ask, attori A. Fönss, G. Tolnaes, K. Bell, P. Malberg, Edith Schou; *Moraenen*, soggetto di L. Skands, attori Emanuel Gregers, K. Bell, P. Malberg, Karen Sandberg, Peter Nielsen.

Lauritzen, Fy e Bi (Palladium): *Daarskab, Dyd og Driverter* (*Pazzia, virtù e fannulloni*), lettera D come si vede, con la compagnia di Ruth Nissen, attrice norvegese che in America si chiamerà Greta Nissen; *Vore Venners Vinter*, lettera V (*L'inverno dei nostri amici*), con Rasmus Christiansen, caratterista di rango, e Violet Molitor; *Film, Flirt og Forlovelse* (*Film, flirt e fidanzamento*); *Sol, Sommer og Studiner* (*Sole, estate e studentesse*); *Raske Riviera-Rejsende* (*Allegri viaggiatori in Riviera*), con riprese effettuate — con tutta la « troupe » — a Pisa, nella Riviera Ligure e nella Costa Azzurra, a Parigi, a Amsterdám. La comicità dei due buffoni non sembra esaurirsi: sempre pronta e verde, al contrario.

Interessante è la formazione di un gruppo per la realizzazione di un gruppo per la realizzazione di film polari: ne fanno parte l'esploratore Knud Rasmussen (già autore, nel '21, di un documentario sulla Groenlandia) e il regista Schneedler Sörensen, tra gli altri. Una Casa sorge per un film (poi morirà), la Edna Film, per la realizzazione, in Islanda, dell'opera dello scrittore islandese Gudmundur Kamban, *Hadda Padda*. Un numeroso gruppo di tecnici e di attori, sotto la direzione del Kamban stesso, rimane qualche mese in Islanda; al ritorno, la visione del film ottiene un notevole successo; i critici ricollegano, pur con qualche riserva e attenuazione, questo *Hadda Padda* alle migliori cose del cinema svedese. Interprete eccellente è Clara Pontoppidan, con Svend Methling e Alice Frederiksen.

1924. — Anche quest'anno il campo è diviso tra i film di Sandberg per la Nordisk e quelli di Lauritzen per la Palladium: la rivalità tra le due Case, rimaste poi all'avvento del sonoro le uniche Case di produzione danesi, dura tuttora. Spicca naturalmente su tutti i film di Sandberg il dickensiano *Little Dorritt*, con Frederik Jensen, Bodil Ipsen, Gunnar Tolnaes e Karina Bell. Citeremo pure: *Kaerlighedsöen* (*L'isola dell'a-*

more), da una novella di C. Muusmann, scenario di L. Skands, interprete Karina Bell; *Wienerbarnet*, da un romanzo di Svend Rindom, scenario di Sam Ask, con Tolnaes, Bell, Herzberg, Nils Asther (lo svedese più tardi a Hollywood), Karen Sandberg; *Kaerlighedens Banemand* (*Omicida per amore*), soggetto di Sam Ask, con la Bell, Malberg, Herzberg, drammone con esterni girati direttamente in Italia.

Lauritzen dirige per Fy e Bi: *Professor Petersens Plejebörn* (*I figli adottivi del prof. Petersen*), con Svend Methling, Marie Garland; *Kan Kaerlighed kureres?* (*Si può curare l'amore?*); *Ole Opfinders Offer* (*La vittima dell'inventore Ole*); *Takt, Tone og Tosser* (*Ritmo, musica e pazzi*); *Lille Lise Letpaataa.*

1925. — Annata più felice della precedente: si posson difatti citare tre film notevoli: un mirabile documentario polare di Knud Rasmussen, *Don Chisciotte* di Lauritzen, che anche molti spettatori italiani debbon rammentare, e *Du skal aere din Hustru* di Dreyer, tornato provvisoriamente a Copenaghen (e questo sarà il suo ultimo film danese). Il film di Lauritzen è una parodia assai gustosa del *Don Chisciotte*, dove non ci sono per la verità eccedenze « sacrileghe » anzi non ci sono che cose amene e ben fatte; l'interpretazione di Fy come Cavaliere dalla Trista Figura e di Bi come Sancio Panza è perfetta. Johannes V. Jensen scrisse per l'occasione un'entusiastica « lettera aperta » al Lauritzen. Dreyer riprese il soggetto di un vecchio film di Olaf Fönss (1918), lo sceneggiò, e ne fece un film drammatico di tipo Kammerspiel, secondo il famoso canone tedesco, assolutamente ottimo come mi è stato raccontato, degno dei migliori del severo genere. Svend Rindom collaborò con lui alla sceneggiatura, Johannes Meyer, Astrid Holm, Clara Schönfeld, furono gli attori, e la Palladium fu la Casa produttrice.

In quest'anno la Nordisk ha una produzione leggermente più vasta, poichè Sandberg non è più ora l'unico regista: Gregers e Blom sono tornati. Ma neppure uno solo di questi film si stacca in modo notevole; commercialmente parlando, spiccano per una certa migliore accoglienza e rispondenza numerica del pubblico: *Solskinsdalen* (*La valle del sole*), commedia felicemente ambientata in esterni, regista Gregers; *Det store Hjerte* (*Il grande cuore*), soggetto di Aage Falck-Rasmussen e J. Ahl-Nielsen, regista August Blom, interpreti la tedesca Margrethe Schlegel, Alice Frederiksen, Ebba Lund, Peter Nielsen; *Den store Magt* (*La grande forza*) regista Blom, con Agnes Petersen, Ingeborg Spangsfeldt, Lilli Clausen; *Hendes Naade Dragonen* (*Sua grazia il dragone*),

soggetto di Palle Rosenkrantz, regista Blom, con la Contessa M. Scheel, Rasmus Christiansen, Agis Winding; e due Sandberg minori: *Maharajahens Yndlingshustru* (*La moglie favorita del Maragià*), con Tolnaes, la Bell, Karin Sandberg, A. de Verdier, e *Kan Kvinderne fejle?* (*Possono sbagliare, le donne?*), con la Bell, P. Malberg, M. Herzberg.

Poichè Fy e Bi oramai son divenuti i favoriti senza confronti, senza possibilità di concorrenza, anche gli altri loro film, minori rispetto a *Don Chisciotte* che resterà per sempre la loro cosa più riuscita, ottengono consensi entusiastici — e la Palladium ha superato nettamente la Nordisk, nel 1925. Ecco dei titoli di film di Lauritzen: *Mellem muntre Musicanter* (*Tra allegri musicanti*), *Blandt Byens Börn* (*Tra i ragazzi della città*), *Grönköbing glade Gavtyve* (*I felici marioli di Grönköbing*), con Oscar Stribolt, Henrik Malberg, Else Skouboe (altra grande interprete teatrale).

1926. — Quest'anno appaiono pochi film: tra questi però, ve ne sono due di Sandberg che rialzano ancora una volta speranze e condizioni della vecchia Nordisk: *Klovnen* e *Fra Piazza del Popolo. Il Clown* è una storia patetica, risolta con eccezionale nobiltà dal regista, e interpretata d'altronde in modo superbo non tanto dal famoso attore svedese Gösta Ekman (fattore tuttavia di successo), quanto da Karina Bell e da un vecchio francese dal viso triste e dimesso, assai umano nella sua recitazione: Maurice de Féraudy, che poi Clair renderà impagabile nel *Deux timides* (sarà il timido vecchio). Altri interpreti: la « stella » francese di varietà Edmonde Guy, Robert Schmidt, Kate Fabian. Come si vede, l'ormai rara produzione danese cerca di appoggiarsi a dei nomi che possano dare a un film un rilievo internazionale, che vorrà dire una vendita nei paesi stranieri. *Da Piazza del Popolo* è tratto da un famoso romanzo di Vilhelm Bergsöe (I ediz. nel 1866), che racconta la vita di alcuni danesi a Roma, le loro avventure, umoristiche e sentimentali, e i loro rapporti con italiani del popolo e italiani aristocratici. Tipico romanzo romantico, e assai ricco di vitalità, e sapientemente mosso e ambientato. Il film fu buono. Olaf Fönss, ritornato per l'occasione, vi interpretava il romantico ruolo di Olaf Malm, Karina Bell era Harriet, la figlia del Consigliere inglese Gram (attore Egill Rorstrup); Robert Schmidt faceva D'Acorda; Karen Sandberg, Marietta; Peter Nielsen, Brandt; ecc.

Nel medesimo anno Carl Alstrup, in collaborazione con l'ing. Viggo Jensen, realizza (non apparendo come attore) alcune scene documen-

tarie a colori. La cosa desta un certo interesse, presto spento. Non se ne parlerà più.

Un buon film scrive e dirige l'islandese Gudmundur Kamban: *Det sovende Hus* (*La casa dormente*), con la cupa attrice tedesca Hanna Ralph, la Brunhilde di Fritz Lang, e Gunnar Tolnaes.

1927. — I tentativi sono meno numerosi anche ora, ma più « a colpo sicuro », per così dire. Si dona più tempo e lavoro a un film; si intraprendono soltanto film che domani possano sul serio interessare. Ecco difatti un accurato film in costume sullo Slesvig, *Graensefolket* (*La gente del confine*), soggetto da una novella di Hans Hartvig Seedorff-Pedersen, scenario di L. Skands, regista Schneedler-Sörensen, operatore il finlandese George Schneevoigt che avrà una notevole attività in futuro, interpreti Elith Reumert, P. Malberg, Clara Schönfeld, Peter Nielsen; è un grande successo. Il carattere di collaborazione internazionale è accentuato in un fortunato film di Sandberg, *Nozze sotto il terrore*, rifacimento del vecchio film di Psilander e Betty Nansen, da un dramma di Sophus Michaëlis. La Nordisk e una Casa tedesca si dividono le responsabilità della produzione; parte del film è girato in Germania, parte in Francia, parte in Danimarca. Lo scenario è dovuto ai due specialisti tedeschi Norbert Falk e Robert Liebmann, riuniti insieme anche per *Il sogno di un valzer* di Ludwig Berger (Liebmann farà poi il *Congresso si diverte, Tempeste di passione, Guerra di valzer*, e molti altri film, in collaborazione con altri). Interpreti sono Ekman, svedese, Karina Bell, Peter Nielsen, Martin Herzberg, danesi, Diomira Jacobini, italiana, Fritz Kortner, Walter Rilla, Paul Henckels, tedeschi.

Il miglior film dell'anno è però probabilmente *Lykkehjulet* (*La ruota della fortuna*), soggetto e regìa di Urban Gad, con Madsen e Schenström, i popolari Fy e Bi stavolta senza Lauritzen, Lili Lani, Mathilde e Peter Nielsen, Petrine Sonne (Palladium): comicità di buona lega, secondo le più giuste e tipiche fonti danesi. Interessante è pure un nuovo documentario polare di Knud Rasmussen e Leo Hansen, *Med Hundeslaede gennem Alaska* (*Con cani da slitta attraverso l'Alaska*).

1928. Due film ci danno chiaro il senso del momento: l'uno, internazionale, vano e difficoltoso tentativo estremo della Nordisk di riprender quota, l'altro, immissione di nuove e giovani forze, però insufficienti, per il momento, a contribuire a una tanto auspicata quanto lontana rinascita.

Per *Jokeren* la Nordisk ha chiamato gente dalla Germania, dall'Inghilterra e dalla Francia; il soggetto del film è tratto da una commedia di Noel Scott, scenario e regìa si debbono al tedesco Georg Jacoby, interpreti sono i francesi Gabriel Gabrio e Renée Heribel, lo splendido attore inglese Henry Edwards, i danesi Aage Hertel, Philip Bech. È strano che avvenga questo mentre le migliori forze danesi sono all'estero: Dreyer proprio quest'anno realizza il suo celebratissimo *La passion de Jeanne d'Arc*, Sandberg, Lind, Svend Gade (che nel 1920 diresse a Berlino l'*Amleto* di Asta Nielsen), Asta Nielsen, Christensen, Olaf Fönss, Viggo Larsen, ecc., sono sparsi per l'Europa e l'America.

Film di giovani è *Den sörgmuntre Barber* (*Il triste-allegro barbiere*): il soggetto e lo scenario sono di Jens Locher, regista assieme a Arne Weel chè interpreta anche un ruolo accanto a Holger Pedersen, Mathilde Nielsen e altri.

La situazione della Svezia non è molto migliore; e ormai, nel 1929 e nel 1930, le due nazioni scandinave, in decadenza dal punto di vista del film, sono assillate dal problema del sonoro.

Al principio del sonoro restano in piedi soltanto la « Nordisk » e la « Palladium », pressochè inattive. Soltanto nel 1930 viene realizzato il primo film parlato danese: *Kirke og Orgel*, da Holger Drachmann, regìa di George Schneevoigt, film piuttosto mediocre, e che non riesce a spiccare nel mercato ormai completamente monopolizzato dagli americani. Frattanto si produce un fatto nuovo piuttosto importante: nasce un sistema di presa sonora danese, che verrà poi largamente diffuso in Scandinavia e in Inghilterra: il Petersen & Poulsen. Come conseguenza, possibilità di collaborazione tra questa Ditta e le Case cinematografiche; è la Petersen & Poulsen che immette nuovi capitali in esse, avendo naturalmente interesse allo sfruttamento attivo anche in Danimarca del nuovo sistema, rivelatosi subito eccellente. Sotto il Direttore Bauder si viene a una ricostruzione della vecchia Nordisk, dalle macchine alle azioni. Nel 1933 si trasforma la Palladium in Società Anonima. Oltre alla Nordisk e alla Palladium producono d'ora in poi qualche film anche Case minori (Gefion, Asa); anzi l'Asa-Film, che ha come registi stabili Lau Lauritzen junior, figlio del Lauritzen di Fy e Bi, e Alice O' Fredericks, ha un'attività notevole. Dal 1933 in poi, la produzione annuale danese (Nordisk più Palladium più Asa) è di otto-nove film annui; nel 1938 si giungerà ai dodici. È ben poco, se si pensa che il mercato danese assorbe 300 film all'anno. È ancor meno, se si osserva

che salvo pochi film di eccezione, si è trattato di una produzione farsesca di scarso livello, soprattutto da parte della Asa, tristemente specializzatasi in tale genere. Malgrado questo, però, i film danesi ottengono guadagni superiori a ogni altro film straniero: cosa assai strana! I Danesi hanno pure buon gusto, tant'è vero che i migliori film esteri degli ultimi anni, da *È arrivata la felicità* a *Kermesse eroica*, dai film di Bette Davis a quelli di Carné, sono stati sempre apprezzati al giusto; ma succede che ogni film danese — sono tanto pochi! — quasi tutti, sia pure per uscirne scornati, hanno la curiosità di andarselo a vedere, nella speranza di nuove scoperte, e anche per il piacere di sentir parlare in danese.

Bisogna anche tener conto del fatto che alcune di queste avventure senza speranza hanno fatto uscire gli spettatori giubilanti e increduli: citeremo qui i casi capitati alla proiezione di *Le nozze di Palo*, di *Proscritto*, di *Leila*, de *Le nozze di Bolette*, de *La vita alla fattoria di Hegn*, de *Il ciarlatano*, e ora de *I figli del divorzio*. Oltre questi film, qualcun altro, meno significativo, e tuttavia attraente e ameno, ha egualmente confortato il buon pubblico danese, cordialmente disposto al consenso. Tutti film di tipo diverso, ma degni di disamina.

Un grosso peso, tuttavia, è rappresentato dal timore e dalla cautela dei produttori, timore e cautela ribaditi da tali esperienze. Al pubblico vanno a genio anche le farse sciocche; come abbandonarle? D'altra parte i tentativi speciali incontrano la resistenza passiva dei produttori: se poi vengono a risultare dei fiaschi, cioè non sono graditi a quel gusto del pubblico che noi crediamo di conoscere, e di buon grado serviamo? Qui essi sbagliano, come tutti i « producers » del mondo: dovrebbe bastare il successo di *Leila* o di *Proscritto* a spazzare dal loro trepido cuore le grosse paure. Essi sono ciecamente dominati da una massima di Olof Anderson, lo Zar del cinema svedese: « Un film, che non può ridare indietro i denari spesi, è un cattivo film ». Ma Anderson poi ha più coraggio, e una più larga conoscenza psicologica del proprio pubblico.

Rimasto all'estero Christensen (e poi inattivo per quattro-cinque anni, dopo tornato in patria, fino al 1939), avendo Dreyer rinunciato, come pure altri, restarono, dei vecchi, Sandberg, Gregers, e alcuni minori. Ma Sandberg non ritroverà più la sua vena più schietta, anche se una sua ennesima riedizione dei *Quattro diavoli* avrà meriti di buon ritmo e di piacevole svolgimento; film come *Cinque ragazze* e cose simili, sempre più rari del resto, dimostrarono che il sonoro o altre diavolerie

avevano ridotte le possibilità e capacità del vecchio regista. Morì nel 1938, e non aveva più nulla da dire. D'altronde, anche quel che aveva detto, rappresentava il frutto di un ingegno minore e non profondo, e proveniva soprattutto da sue doti di ordine, di gusto, di eleganza, di umana osservazione. Eccellenti film di seconda mano, i suoi, ma così scrupolosamente composti e rifiniti, da parere nei casi migliori piccole opere perfette e conchiuse, come s'è rilevato via via.

Dei nuovi, Schneevoigt sarà il più attivo, e anche quello che firmerà la più parte dei film fuori dal livello comune. Ma mi si dice che si tratti di un mestierante qualunque, assai abile nel comprendere a orecchio i valori principali del cinema, e soprattutto abile nello scegliere i suoi collaboratori. Egli ha realizzato, tra l'altro, oltre il primo, anche il secondo film parlato, migliore questo di quello (*En Landbydegns Dagbog*, *Diario di un parroco di campagna*, 1931, da un poema di Steen Steensen Blicher, interprete Eyvind Johann Svendsen, attore famoso per un fiasco clamoroso, nell'*Amleto* tradotto da Johannes V. Jensen); un mediocre film musicale, *Champagnegaloppen*, 1936, sulla vita di uno Strauss danese, il Lyngby, contemporaneo al viennese, autore di una musica con quel titolo assai briosa, « trascinante », un film realizzato con risaputa abilità commerciale, e fornito di qualche movimento, ma privo di qualità autentiche (interpreti un celebre attore di teatro, Johannes Poulsen, che già aveva partecipato a film muti, il tenore Marius Jacobsen, ecc.); e infine *Fredlös* e *Leila*. *Fredlös* (*Proscritto*), realizzato nel 1935-36, è una storia in costume che si svolge nella Lapponia e nel Nord della Finlandia, che potremmo paragonare, nello spunto, a *Janosik il bandito*, cecoslovacco; l'uno e l'altro film sono variazioni sullo stesso tema, l'eroe offeso e maltrattato da un ingiusto tiranno, e che per amor di giustizia, come il Kohlaas kleistiano, uccide e preda; l'uno e l'altro sono ricchi soprattutto di pregi fotografici e ritmici. Gull-Maj Noren è un'attrice splendida. È un film che fu accolto un anno fa con molte lodi in Inghilterra, e che mi pare fornito, appunto come i migliori cecoslovacchi, di interesse non soltanto « culturale »; e perciò degno di varcare i confini danesi. *Leila* è il rifacimento di un film norvegese diretto dallo stesso Schneevoigt; si svolge pure in Lapponia, e ha pregi squisiti di movimento e di aria aperta, al modo del cinema svedese « classico ». Interprete l'attrice finlandese Aino Taube (1937). Tutt'e due questi film, prodotti dalla Nordisk, appargengono meglio alla tradizione svedese che a quella danese.

Nel 1934 l'esploratore Knud Rasmussen, fiancheggiato dal regista Friedrich Dalsheim, aveva realizzato il film che ancor oggi taluni critici danesi reputano il miglior film sonoro danese, anteponendolo anche a *Fredlös* e a *Leila*. Si tratta di *Palos Brudefaerd*, (*Le nozze di Palo*, Palladium 1934), che a suo tempo apparve, destando vivo interesse, al Festival veneziano. Si svolgeva in Groenlandia, e raccontava con poetico vigore, « alla Flaherty », una storia d'amore eschimese; e non v'era la minima concessione a un gusto « esotico », per intenderci vandykiano.

Bolettes Brudefaerd, *Livet paa Hegnsgaard*, *Den kloge Mand*, sono tre film sullo stesso tipo: illustrazione colorita e sincera di vita danese all'aria aperta; motivi veri, ambienti che ogni viaggiatore dotato di capacità d'osservazione saprebbe ritrovare identici (e il cinema ne ha ripreso felicemente il senso intimo, la « porzione » significante) per la campagna di Selandia o di Jutlandia o di Fionia. Nel quadro emergono figure umane assai vive e spiccate, quali Bolette, la famiglia della fattoria Hegn e il ciarlatano, mirabilmente interpretate. *Den kloge Mand* (*Il ciarlatano*, Palladium, 1937) è stato diretto da Arne Weel, su un soggetto di Paul Sarauw, un piccolo giornalista che ha preso una spunto « classico », il ciarlatano che fa studiare medicina al figlio, il figlio che disprezzerà il padre, ecc., motivo drammaturgico elementare, rinnovandolo per la partecipazione viva della campagna danese, della vita di un piccolo paese perfettamente ambientato di cose e tipi. In questo mezzo fresco e, agli occhi di uno spettatore stanco di falsi esterni e di interni luminosi (come il sottoscritto), anzi refrigerante, spicca con una potenza dimessa Carl Alstrup, oggi non più attore comico e di varietà, ma grande attore drammatico. Vero e schietto in ogni suo istante, egli riesce a portare su un livello raro il personaggio, cui presta un materiale plastico tanto ricco quanto quello di un Jannings, e per mio conto più sorvegliato, più spontaneo, meno appariscente. Il suo ciarlatano è un uomo di buon senso, che ha sempre curati gli uomini prima conoscendoli e poi consigliandoli (c'è un episodio amenissimo, di un ubbriacone paesano che è infastidito da una moglie tremenda — bravissimo, Peter Malberg, oggi non più « amoroso » come ai tempi di Ole Olsen, ma caratterista geniale — e si rivolge al « Kloge Mand »: il quale lo prende in disparte, e gli dice: prova a non bere per qualche tempo, va in chiesa, fai l'agnellino, e poi, quando la donna non crede più ai suoi occhi e ti ammira, incomincia a fare il padrone e il cattivo; vedrai che in seguito ti ubbriacherai col suo consenso; e il piano riesce!). Il suo dramma incomincia quando sbaglia la cura per una bambina, e questa muore; suo

figlio è presente; egli non ha più il coraggio di comparirgli davanti, e va via. Finirà suonatore in un caffè; e poi ogni cosa dovrà umanamente aggiustarsi. Bellissime sono due canzoni tristi — una poesia di Jeppe Aakjaer, e una di S. S. Blicher, musicate — che Alstrup canta con una sua voce grave, di straordinario effetto. Altri eccellenti interpreti: Ebbe Rode (il figlio), Ulla Poulsen (la figlia del medico), fidanzati; Rasmus Christiansen, spassosissimo in una parte di popolano; Albrecht Schmidt, per il vero un po' manierato, nel ruolo del medico del paese.

Le nozze di Bolette (Nordisk 1938) è un film che presenta al centro grande interesse per merito di Bodil Ipsen (Bolette), che dà un rilievo perfetto al personaggio della buona Bolette, una campagnola anziana che va a nozze oltre il tempo suo. Ambientazione anche qui precisa e animata, quantunque il film non raggiunga la vena del *Ciarlatano*. Regista Em. Gregers, scenario di Fleming Lynge da commedia di Orla Bocks-Henrik Malberg, operatore Valdemar Christensen.

Livet paa Hegnsgaard è il film nel quale l'ambiente — campagna danese — è più saviamente sfruttato: esso è il protagonista della storia, la influenza e determina a ogni passo. Diretto da Arne Weel per la Palladium (1938), è tratto da Jeppe Aakjaer, e il grande scrittore non è tradito, e anzi le sue suggestioni poetiche su luoghi e tipi sono accuratamente seguite. Carlo Wieth, Reenbey, Paaske, Jacob Nielsen, Carl Heger, Henning Jesse interpretano con efficacia, misura e « verità » i tipi campagnoli del film. Buono e schietto risultato: rappresenta il punto più vivo del film danese « campagnolo », anche se il suo successo ha forse determinati (ma anche seguiti) una sequela di film « rurali » nei quali la campagna serviva solo come pretesto per « belle fotografie ». Lo stesso Arne Weel, poco dopo, realizza un *Den gamle Praest* (Il vecchio prete) assolutamente falso e sbagliato, su un soggetto di Jacob Knudsen: dominato da lentezza e luoghi comuni e sdolcinature (e molto per merito di Poul Reumert, attore declamatorio e « stilizzato »: troppo bravo e troppo sicuro dei suoi mezzi e mezzucci). Qui la compagna davvero non « parla ».

Decisamente commerciale è la vena che dà origine ai film musicali danesi: tra questi un *Mandlige Husassistent* (Asa 1938, registi Lauritzen junior e la O' Fredericks, interprete l'attore di varietà Osvald Helmuth) risulta del tutto banale, mentre i film di Marguerite Viby, l'attrice più popolare del cinema danese, sono veramente piacevoli. Marguerite Viby è una « diva » di varietà, ma fornita di doti piuttosto rare: si pensi a una Ginger Rogers più casareccia e assai meno bella,

ma non meno brava di quella, nel cantare e nel recitare se non nel danzare (dove però possiede capacità notevoli ritmiche e tecniche). Viva e semplice, essa merita l'incondizionato successo che raccoglie nel suo Paese. Il suo miglior film è certo *Mille, Marie og mig* (Nordisk 1937, regista Gregers), dove è ben raccontata una graziosa storia ricca di equivoci (però ameni sul serio), di una studentessa che per campare la vita e studiare danza la notte — e allora il suo professore, maturo ma attraente, la prende per una sorella della futura medichessa — e poi va a fare la cameriera — terza sorella! — e infine, sdipanati i nodi, sposa il professore. Viby in gran forma, abilissima nel caratterizzare tre tipi in uno, così che il professore cada via via nel gioco; è una rilevante dose di gusto e di equilibrio nella regìa. Tra gli altri innumerevoli film da lei interpretati citerò: *13 Aar* (13 anni), Nordisk 1936, regista Gregers, dove accanto a Marguerite fa la sua ultima apparizione sullo schermo il grande Frederik Jensen, e il recentissimo *Komtessen paa Steenholt* (La contessa di Steenholt), pel quale la Nordisk e Gregers non hanno ricevuti elogi, al contrario, naturalmente, dell'inattaccabile Margherita, e di alcuni attori: di Aage Fönss, bravissimo in una parte patetica di uomo maturo e delicato, di Sigurd Langberg e soprattutto di Kety Valentin. È ora in lavorazione un altro film musicale, che però sembra ricco di trovate: una parodia dei *Tre moschettieri,* dove appare un eccellente pianista grottesco di jazz, e formidabile imitatore, Börge Rosenbaum.

Detestabile è pure una serie di film comico-sentimentali, i più interpretati da un grasso buffone di nessun valore, Ib Schönberg. Tra questi, con lui, *Flaadens blaa Matroser* (Gli azzurri marinai della flotta, Palladium 1937, regista Jon Iversen), e, senza di lui, *De tre Maaske fire* (*I tre, forse quattro*) dell'Asa, con Börge Rosenbaum, *Plat og Krone* (*Testa e croce*); *Min Kone er Husar* (*Mia moglie è ussaro*), ecc.

Non privi di meriti sono film come *Blaavand melder Storm* (*Acqua turchina annuncia tempesta*), di ambiente marinaro, diretto dal duo Lauritzen - O' Fredericks per l'Asa nel 1937, con Osvald Helmuth come protagonista, e una splendida interpretazione laterale di un giovane attore, John Price; come *Genboerne* (*I vicini*), tratto da una commedia di Hostrup, con Carl Alstrup (1939), *Balletten danser* (*Il balletto danza*), 1936; come *Lynet* (*Il lampo,* Nordisk 1933-34), regista Peter Malberg, ecc.

Interessanti mi parvero le notizie su due film in lavorazione: una sull'*Ebreo errante*, che acquista speciale interesse per l'interpretazione

del più notevole tra i giovani attori del teatro danese, Holger Gabrielsen, e un'altra su un film quasi d'amatori: storia triste di un provinciale in città, soggetto dal giornalista Poul Ankjaer Jensen, sceneggiato da lui e dal suo collega Ole Smith, e dall'Ankjaer Jensen diretto; operatore Knud Elmdahl, interprete Carl Heger (che aveva debuttato con un breve ruolo in *Livet paa Hegnsgaard*): tutti giovani e nuovi.

* * *

Resta infine da parlare dei *Figli del divorzio*, e dei film culturali danesi, i quali sono come in margine alla vita cinematografica del Paese, ma ne rappresentano uno degli aspetti più intelligenti e « al corrente ». Esiste un'organizzazione, la « Dansk Kulturfilm », la quale produce annualmente, al pari dell'Ufa, una serie di film didattici di valore. Si tratta di film brevi, complementi di spettacolo, realizzati con efficacia e con ormai consumata abilità narrativa; tanto che talvolta, come i documentari inglesi della scuola che fa capo al Grierson (sui telefoni, sui pescatori, sulla produzione di questo e quel materiale), risultano più serrati e « emozionanti » di tanti film spettacolari.

Oltre ai brevi film, la « Dansk Kulturfilm » ha prodotto nel 1938 un film normale, *Kongen böd* (*Il re ha ordinato*), in compartecipazione con la Nordisk, risultato assai buono. È la rievocazione di un episodio storico, svoltosi nel 1788: l'incontro del Principe Ereditario Federico, poi Re Federico VI, e governante o quasi in nome del Re suo padre, che era pazzo, con i contadini ch'egli aveva affrancati dalla servitù della gleba. Attorno a questa scena principale è mostrata la vita dei contadini prima e dopo la liberazione, e è delineata quasi una storia dell'agricoltura danese; con una probità e uno studio ammirevoli. Gli esterni sono stati girati nella penisoletta di Reersö, dove l'agricoltura è rimasta ancora a uno stato primitivo e felice, e i contadini sono gente all'antica.

Figli del divorzio (Skilmissens Börn, Nordisk 1939) è l'ultimo film di Christensen, accolto recentemente con grande favore dal pubblico e dalla critica. Il soggetto è tratto, per opera di Benjamin Christensen, scenarista e regista, dal romanzo omonimo della scrittrice ottantenne Alba Schwartz. Operatore Valdemar Christensen; musica di Erik Fiehn; scenografi L. Mathiesen e Christian Hansen; costumi di Inger e Sören Bjarne; fonico Henning O. Petersen. In questo film Christensen si è

distaccato dalla sua vena fantastica, per elaborare un materiale « realistico », sotto l'influsso del miglior cinema francese. La storia si svolge a New York; una giovane ragazza danese è innamorata di un suo coetaneo dano-americano, e va a parlare con il padre di lui, Mr. Lang, il quale ha mandato a Londra il figlio, perchè gli sembra che i due siano troppo giovani. Ma la ragazza, quantunque così giovane, ha avuta una figlia da Lang junior, e disperata racconta a Mr. Lang la sua triste storia. Essa ha errato più volte, fin dai quindici anni, per colpa di una atmosfera famigliare inadatta: suo padre ha divorziato da sua madre, ha sposato una seconda volta, ha un'amante e divorzierà ancora. Lei fugge, varie peripezie la portano in America; infine il suo fondo sano, e la bontà dei Lang, la salveranno.

Film a tesi, nel quale conta soprattutto il centro motore — la famiglia disgregata — e lo sviluppo che tende a dimostrare l'infelicità di simili situazioni: problema ben vivo in Danimarca. La tesi è svolta con lucidità e conseguenzialità perfette, e ogni particolare umano del racconto risulta quanto mai convincente e preciso.

Una folla di personaggi uno più azzeccato dell'altro si muovono qui, interpretati da buoni attori magistralmente diretti. E la piccola Vibecke protagonista del dramma ha trovata un'attrice straordinaria, scelta da Christensen tra centinaia di novizie. Grethe Holmer risulta così vera e così schietta, e non-attrice, e perciò affascinante (come un animale libero), nel « vivere », è la parola, la sua vicenda. Molti attori giovanissimi, uomini e donne, l'affiancano, accanto ad alcuni anziani: tra i quali il meno intonato risulta Johannes Meyer, nel ruolo del padre di Vibecke.

Come si vede da tutto questo, il cinema danese è ancora alla ricerca di se stesso; forse non troverà mai una linea unitaria, essendo troppo contrastanti le varie forze che lo compongono, ma appunto facendo leva sugli uomini più vivi, sembra avviato a una nuova maturità e coscienza. Chissà che ora, sull'esempio di Christensen, non ritorni al lavoro anche Dreyer? Per gli « studiosi » del cinema, sarebbe questo un eccellente motivo per tornare a tender l'orecchio verso il Kattegat, a scoprirvi, tra il rumore delle onde, voci cinematografiche che non mancano di timbro.

GIANNI PUCCINI

Note

1. *I « ricordi » nel film quando non sono bene impiegati in funzione speciale, determinano disorientamenti ed anche errate interpretazioni dei fatti. Comunque, non è rispondente al montaggio cinematografico creare rievocazioni per il solo gusto di fare delle costruzioni alla rovescia, maniera oggi in uso nei film francesi tra i quali « La brigata selvaggia » di Marcel L'Herbier, « Conflitto » di Leonide Moguy, « L'isola delle vedove » di Claude Heymann e « Alba tragica » di Marcel Carné. In queste opere non v'era nessuna necessità di far uso dei ricordi e delle rievocazioni; lo sviluppo poteva benissimo seguire un crescendo tipico del cinematografo. Sono possibili le rievocazioni in quei film in cui la narrazione è connessa in modo speciale ai ricordi o al passato, come le rievocazioni sovrannaturali di Peter Standish » (Leslie Howard) nel film « La strana realtà di Peter Standish » di Frank Lloyd; come nel film « Crepuscolo di gloria » di Joseph von Sternberg il ricordo dell'ufficiale russo emigrato (Emil Jannings) che ridotto a lavorare tra le comparse cinematografiche, mentre si gira una scena si esalta e rivive sullo schermo la sua vicenda che l'ha reso così misero. In funzione del racconto cinematografico sono le dissolvenze del deserto in « Atlantide » di Pabst, come introduzione e fine all'incredibile racconto vissuto dell'ufficiale Saint-Avis (Pierre Blanchar). E in questo film nelle scene che rievocano l'avventura svolta come in un sogno nel paese misterioso, vi è inserito un altro ricordo, non introdotto per dissolvenza, ma per stacco. Nella scena in cui lo strano parigino ospite da tanti anni nel paese di Antinea (Brigitte Helm) ricorda le origini di questa donna perversa e maliarda, vi è uno stacco dal primo piano di colui che sta per rivelare il passato, al primo piano delle gambe delle ballerine nel can can parigino fine di secolo. Infine, Duvivier nel film « Pepé le Moko » con un semplice elemento sonoro, il disco di un grammofono, ha creato un effetto di rievocazione originale. Nella scena in cui la vecchia megera rammenta la sua passata giovinezza, la sua voce di allora in quel momento stride nel disco una canzone, dando l'impressione del suo passato.*

2. *Si è notato spesso nei migliori film quale importanza venga ad assumere la scenografia per determinare non soltanto uno sfondo alle vicende che vengono raccontate e rappresentate, ma il carattere e il modo di vita delle persone che abitano in quegli ambienti. È accaduto invece di vedere in qualche film realizzato in Italia in questi ultimi tempi una assoluta, completa, inaderenza della scenografia ai personaggi e viceversa. Per fare un esempio, ci è capitato di vedere un onesto professionista abitare in un lussuoso palazzo, con scalone alla maniera delle operette di Lubitsch. Quasi che avesse affittato per un po' di giorni il palazzo dove nessun elemento del mobilio, della decorazione e delle suppellettili dava a vedere quale fosse la professione del personaggio.*

Notiziario tecnico

L'anno 1939, nonostante sia contrassegnato da turbinosi movimenti od assestamenti politici che, come sempre, fanno passare in secondo piano quasi tutti i problemi della tecnica e dell'industria non bellica, segna tuttavia un periodo di evoluzione in tutti i rami dell'attività cinematografica nazionale.

Il monopolio sui film esteri dapprima, ed in seguito i provvedimenti presi dal Ministero della Cultura Popolare nei riguardi della cinematografia italiana, hanno dato un impulso benefico al programma di lavorazione delle varie società produttrici di film.

Parallelamente all'industria cinematografica che chiameremo per meglio intenderci artistica, si è venuta sviluppando anche un'attrezzatura tecnica la quale in talune specialità riesce a bastare al fabbisogno della nazione, esportando talvolta anche in misura notevole, ed in altre specialità si appresta a rispondere alle sempre crescenti esigenze del mercato.

I sintomi del continuo progresso fanno sperare che in un prossimo avvenire la cinematografia italiana potrà liberarsi completamente dalle varie servitù che tuttora gravano in molti casi sul costo di produzione oltre che a danneggiare l'autarchia della nazione.

TELEVISIONE

Prima di passare in visione panoramica i vari rami dell'attività tecnica, è bene soffermarsi sul problema della televisione. E ciò per due precise ragioni. Innanzi tutto perchè, come si è avuto occasione di ricordare altre volte, la televisione spettacolare non può essere disgiunta dal film. Non è infatti possibile concepire una forma artistica statica della televisione, cioè un programma che sia la riproduzione visiva ed acustica del palcoscenico. Ci piace piuttosto pensare ad una riproduzione televisiva che si basi sulle proprietà dinamiche del cinema nel quale spazio e tempo acquistino ritmi accelerati che potenziano e caratterizzano tale spettacolo. Questo risultato non potrà essere ottenuto in modo agevole se non riproducendo televisivamente film spettacolari o pellicole appositamente preparate per teletrasmettitori, il che rappresenterà uno sbocco insperato per l'industria del film.

In secondo luogo perchè la televisione ha avuto da noi un notevole incremento per opera dei tecnici della SAFAR per il macchinario trasmittente e

ricevente e dei tecnici della MARELLI per i teletrasmettitori, tale da mettere l'Italia alla pari, se non addirittura alla testa delle nazioni, quali l'America, l'Inghilterra e la Germania, che da anni perseguono in tale campo esperienze costose ed attualmente poco redditizie per la mancanza di una vera e propria divulgazione a carattere commerciale.

Nel n. 116 di *Sapere* l'ing. Arturo Castellani dà un'idea esatta dello stato attuale della televisione italiana in un articolo denso di dati e di notizie che qui riportiamo per i nostri lettori.

« La televisione nasce teoricamente nel 1884 per opera del tedesco Paolo Nipkow, ma solo nel 1928 l'inglese Baird la presenta alla ribalta del pubblico mentre subito dopo, sulle stesse orme appare in America, in Germania, in Francia e nel 1929 anche in Italia, per opera di Alessandro Banfi dell'Eiar e di Arturo Castellani della Safar.

Mentre in altri paesi potenti industrie specializzate quali la R.C.A. per l'America, Telefunken per la Germania, Baird-Gaumont per l'Inghilterra, S.F.R. e Société des Compteurs per la Francia affrontano il problema del perfezionamento ed insieme commerciale della televisione, in Italia l'industria italiana non è da meno ed ottiene risultati non inferiori a quelli conseguiti all'estero.

L'avvento pratico della televisione in Italia nel 1939 trova qualche industria italiana autarchicamente pronta nel campo mentre qualche altra integra il proprio programma commerciale includendovi costruzioni televisive su progetti e licenze stranieri utilizzando in parte anche materiali stranieri.

Il lavoro dei tecnici e maestranze italiane durante quasi un decennio di assidue esperienze nei laboratori scientifici si concreta per primo in due importanti impianti: il *teatro televisivo* presso la Mostra Leonardesca e delle Invenzioni Italiane, inaugurato da S. E. Starace nel maggio di quest'anno ed il *Radiotrasmettitore* televisivo di Roma Monte Mario con il quale l'E.I.A.R. iniziò in giugno il primo servizio italiano di radiovisione.

A tali impianti fa seguito l'installazione provvisoria sulla Torre Littoria di Milano, concessa dall'Eiar per la durata della recente Mostra della Radio, (16-24 settembre 1939) di un impianto televisivo realizzato secondo la tecnica americana.

In Italia dunque disponiamo già di diversi impianti televisivi di cui i primi due realizzati su brevetti italiani Safar-Castellani. Per di più il cuore degli apparecchi di televisione moderni cioè il tubo a raggi catodici sia per la trasmissione che per la ricezione viene pure costruito autarchicamente in Italia coi brevetti succitati.

Quanto al grado di perfezione tecnica raggiunto nella costruzione delle varie apparecchiature riceventi, il teatro televisivo alla Mostra Leonardesca di Milano, l'impianto trasmittente di Roma Monte Mario ed i ricevitori alla Mostra del Circo Massimo a Roma continuano a dare convincenti prove pubbliche.

È quindi da auspicare che il progetto di estensione del servizio televisivo per Milano, Torino e via di seguito per le altre principali città, venga realizzato così rapidamente come nelle intenzioni delle sfere dirigenti.

È da tenere però presente che tale rapidità è relativa, poichè necessariamente lento è lo sviluppo potenziativo.

Infatti la limitata portata delle stazioni radiovisive di trasmissione, portata che non supera alcune diecine di chilometri e la particolare conformazione del nostro Paese impongono per un esteso servizio nazionale, la creazione di un grande numero di centri. Per di più questi centri possono essere inizialmente attrezzati solo per la trasmissione di programmi limitati cioè scene da interni (varietà) e film, con esclusione di programmi comprendenti avvenimenti politici, sportivi, ecc. richiedenti riprese all'esterno.

Qualche anno sarà ancora necessarie per dotare le principali città di centri radiovisivi a programma limitato mentre parecchi anni ci vorranno per formare una rete visiva con cavi coassiali o su ponti radio, potenziando i centri in modo da poter trasmettere programmi veramente completi.

Tali condizioni potranno essere raggiunte verso il 1945.

Consideriamo ora questi programmi iniziali, che nella Capitale sono già un fatto concreto.

A Roma i detentori di fonotelevisori possono godersi un programma attualmente limitato ad un'ora giornaliera e costituita da scene di varietà, commediole, operette e film.

Con l'estendersi di tali impianti aumenterà anche l'interesse del pubblico che avrà più compiutamente modo di valersi di un servizio che fonderà in sè cinematografo teatro e radio insieme.

Col successivo potenziamento degli impianti stessi, i ricevitori di costruzione attuale consentiranno ancora per molti anni ricezioni che per di più aumenteranno in interesse e contenuto artistico. Infatti, considerando l'attuale livello tecnico raggiunto e la sempre più diffusa normalizzazione degli apparati stessi nei paesi più progrediti, sono da escludersi per gli anni successivi rivoluzioni nel campo tecnico della televisione, tendenti a radicali mutamenti negli apparati riceventi ».

Il maggior plauso all'opera dei tecnici italiani è venuto dal Duce il quale il 31 ottobre ha assistito a Villa Torlonia, per la prima volta, ad una ricezione di trasmissioni radiovisive effettuata dalla stazione dell'Eiar di Monte Mario. Il Duce ha seguito con un apparecchio Radio Marelli l'intero programma, allestito negli studi dell'Eiar, interessandosi ai particolari della trasmissione che ha giudicato attraente e suggestiva.

PELLICOLA

Per la pellicola necessaria per le esigenze della ripresa, la Ferrania di Milano ha già da tempo tentato la preparazione dell'emulsione pancromatica che è quella maggiormente usata nei bisogni correnti della lavorazione. Nel 1939 la Ferrania ha provato un nuovo tipo di emulsione, denominato C 6, il quale rappresenta un notevole progresso nei confron itdella precedente C 5.

La C 6 è in grado di resistere al confronto con le pancromatiche delle due maggiori ditte estere.

Per la pellicola positiva normale e per quella utile alla registrazione del suono a densità variabile (SDV) e ad area variabile (SAV) la stessa ditta è da tempo affermata sul mercato con emulsioni ottime e con attrezzatura tale da sopperire a qualsiasi richiesta.

Se si tien poi conto che la Ferrania produce anche i tipi di pellicola speciale — lavanda e controtipo — vi è da sperare che ben presto l'Italia potrà trovarsi in condizioni di completa autarchia relativamente alla pellicola necessaria al fabbisogno nazionale.

IMPIANTI DA PROIEZIONE SONORA

In questo campo si sono avuti notevoli progressi nell'anno scorso e, sebbene le condizioni belliche attuali abbiano causato una contrazione nelle esportazioni, che in tale campo erano praticate su larga scala per la bontà del materiale, tuttavia non sono mancati modelli nuovi quale risultato di tenaci e lunghe esperienze.

Il problema della cinematografia sonora resta legato in Italia alle deficienze costruttive dei locali adibiti a sale di proiezione ed alla particolare mentalità degli esercenti che rifuggono da spese che per strani motivi ritengono inutili.

C'è da noi una quasi generale persuasione che in materia cinematografica, che è quanto dire in una tecnica che per metà si basa sul rendimento artistico degli attori e per l'altra metà sul buon funzionamento degli apparecchi, si possano con noncuranza dimenticare le questioni tecniche pretendendo peraltro il massimo dei risultati.

Mentre quindi è encomiabile l'opera che i costruttori compiono, perfezionando al massimo i loro macchinari, resta da stabilire ancora fino a qual punto gli esercenti dovranno essere tenuti a corredare i loro locali con adeguata attrezzatura.

Una manchevolezza spiccata si nota nel campo del rendimento acustico delle sale. Salvo le poche eccezioni dei grandi locali delle principali città, la maggioranza dei cinema, sopratutto se di provincia, sono spesso ricavati da ambienti inadatti (corridoi, androni, ecc.) non corretti secondo le norme acustiche più elementari.

Ciò nonostante ripetiamo che l'attività delle costruttrici italiane è assolutamente encomiabile in tutti i settori e ci fa appunto rammaricare il pensiero che, pur disponendo in casa nostra di così perfetta attrezzatura, si debba deplorare in moltissimi casi l'incuria dei proprietari di sale.

IMPIANTI DA RIPRESA CINEMATOGRAFICA E SONORA

È questo un ramo particolarmente delicato per l'industria. Riteniamo che, oltre alla particolare mentalità di cui prima si è detto, concorra spesso a creare una larvata sfiducia nel prodotto italiano, almeno in questo campo, la mancanza di un'organizzazione commerciale ed industriale capace di lanciare i suoi prodotti su vasta scala e con le necessarie referenze.

Sia per la macchina da presa che per gli impianti da registrazione del suono si potrebbero infatti additare all'attenzione degli industriali prodotti nazionali ottimi sotto tutti i rapporti. Su questi prodotti ci riserviamo di tornare più ampiamente nei prossimi notiziari.

Il nostro desiderio di italiani e di tecnici è quello di vedere realizzata per l'attrezzatura da ripresa una totale autarchia, perchè sarebbe inconcepibile che proprio in Italia, che fu sempre madre di sommi geni, mancassero le condizioni intellettuali ed industriali per produrre ottimi apparecchi da registrazione del suono ed ottime macchine da presa.

CINEMATOGRAFIA SU FORMATO RIDOTTO

Sul mercato italiano non esistono tuttora ditte produttrici su vasta scala commerciale di impianti da ripresa e da riproduzione di film su formato ridotto se si eccettua la Ditta Safar di Milano che già da tempo persegue esperienze e costruzioni in materia.

La causa della mancanza di una vera industria va senza dubbio connessa all'assenza in Italia di una vera e propria cinematografia didattica e scolastica.

Tuttavia l'anno 1939 è stato anche in questo campo foriero di progresso in quanto sono state gettate le basi per una Cineteca Autonoma di Stato alla quale va il merito di aver subito bandito un concorso tra le grandi costruttrici italiane di materiale cinematografico per la costruzione di un apparecchio autarchico rispondente alle esigenze della scuola italiana.

Questo segno tangibile di risveglio in un campo che nelle altre nazioni ha raggiunto livelli altissimi porterà senza dubbio notevoli vantaggi anche da noi.

Dopo questi cenni, necessariamente brevi, si può tuttavia concludere come ogni anno che passa segni un nuovo progresso nell'industria cinematografica italiana.

Cammino lento ed arduo che verrà però percorso con fede sicura come ne fanno affidamento i risultati fin qui conseguiti sia in tema estetico che in materia tecnica.

Nel fervore costruttivo ed innovatore che anima la battaglia per l'indipendenza economica dell'Italia è anche questo un segno del risolto spirito autarchico della nazione.

I Libri

CARL VINCENT: *Histoire de l'Art Cinématographique* - Editions du Trident, 17 rue des Sables, Bruxelles. 1939, s. p.

Nell'accingersi a scrivere questa *Histoire de l'Art Cinématographique,* Carl Vincent ha dovuto anzitutto scegliere un metodo; un metodo che rispondesse pienamente al concetto di cinema come arte e che determinava, di conseguenza, l'adozione di certi criteri, di certi schemi: nazionalità, tendenza, scuole. Che tale metodo presenti lo svantaggio di una classificazione non rispondente alla natura del cinema, è cosa ovvia; infatti non è possibile, del cinematografo, nella sua storica evoluzione, considerare esclusivamente gli uomini, con le loro specifiche tendenze, quanto piuttosto è necessario considerare i prodotti che spesso sono prodotti di collaborazioni più o meno felici. Chi voglia tuttavia considerare il cinema un'arte che ha gli stessi requisiti delle altre; un'arte cioè che ha i suoi artisti, i suoi creatori assoluti, siano essi registi o attori o soggettisti (Pabst, Keaton, Mayer), e su tali figure impostare il criterio di valutazione dei film nello sviluppo storico, si trova ad un certo punto in difficoltà. Chè mentre un pittore, o un romanziere, lavora per una nazione o per un'altra, venendo logicamente ad appartenere a questa o a quella nel caso che uno voglia fare della classificazione in un libro sulla storia dell'arte cui il pittore o il romanziere appartiene, un regista si trova spesso a lavorare in un altro Paese e la sua opera potrà appartenere tanto al Paese dove egli è nato e vissuto e dove ha operato per alcuni anni, tanto al Paese dove essa vien prodotta. Prendiamo il caso di un Friedrich Feher; la sua *Robber Simphony* è segnalata fra le opere del cinema inglese, dal Vincent. Infatti, è stata prodotta in Gran Bretagna. Ma ne è stata fatta, inoltre, una edizione francese; Feher poi, è austriaco. Non potrebbe essere indicata, dunque, fra le opere del cinema austriaco, o addirittura di quello germanico?

Ed il caso di Sternberg: Germania o America? Optando per l'America dove Joseph von Sternberg ha realizzato il suo primo e i successivi film muti, si dimentica la nazionalità d'origine di Sternberg; e infatti, venendo a parlare dell'*Angelo azzurro,* dove si tratterà di questo film? In Germania, evidentemente. Ettore M. Margadonna ne ha parlato nel capitolo del cinema americano, nel suo *Cinema ieri e oggi.* Carl Vincent invece lo include, più giustamente, fra i film del cinema tedesco; ma nel capitolo intitolato: *Dé-*

nationalisation et Réaction. Le opere di Victor Sjöström e di Mauritz Stiller sono invece trattate nel capitolo sul cinema scandinavo; anche quelle realizzate in America.

Tali classificazioni, quindi, presentano degli svantaggi; tuttavia il metodo di scrivere la storia del Cinema per Nazioni, per generi e per tendenze, è stato seguito dalla quasi totalità degli scrittori di cinema (1), compreso Carl Vincent. Il quale va segnalato, invece, per aver contribuito con serietà di intenti alla cultura cinematografica ed alla conoscenza dell'attività di coloro che si sono dedicati all'arte del cinema.

Infatti, così compilato, il volume del Vincent viene a consistere press'a poco in una serie di monografie, sui cinema nazionali (salvo la obiezione sopradetta) e sulle principali personalità del cinema; cui s'aggiungono poi i capitoletti dedicati agli « altri » cioè a quelli il cui nome non ha una eccessiva importanza o la cui attività non è stata sì vasta da consentire che l'A. ne trattasse specificatamente; e i capitoli dedicati alle varie correnti, nonchè alle scuole.

In un certo senso il Vincent ha desiderato, con questa classificazione, elevare il cinema come arte; parla di « scuola boema » e di « scuola russa » così come uno storico della pittura potrebbe parlare di « scuola fiamminga ». E, invero, non è impossibile fissare i termini di una « scuola cinematografica », delinearne le caratteristiche; spesso però tali caratteristiche si riducono a motivi puramente esteriori, ad accenni o tutt'al più ad un particolare clima, ad una atmosfera. Per esempio, è abbastanza facile raggruppare alcuni dei film francesi di questi ultimi tempi, dovuti a Duvivier, Renoir, Chenal, Carné, Allégret, ecc. e parlare di una atmosfera cupa, di toni violenti.

Al cinema francese il Vincent dedica numerose pagine, a partire dalle origini e dai primitivi, dai fratelli Lumière a Georges Méliès: la parte che riguarda Méliès è adeguatamente documentata; in appendice al volume v'è, anzi, un repertorio di film di questo cineasta, fra i più interessanti della storia del cinema. A Le film d'Art, a Delluc e gli altri « teorici » del cinema », quei teorici dai quali sono partite le idee che sviluppandosi hanno dato poi origine ai film francesi che in questi ultimi anni hanno ottenuto maggiore successo) sono dedicati successivi capitoli, nonchè a quegli individui come Abel Gance, Marcel l'Herbier, Jean Epstein, Germaine Dulac e « gli altri » che hanno partecipato allo sviluppo del cinema francese dal 1920 alla fine del muto.

Una monografia accurata è quella su Jacques Feyder, il quale ha scritto anche la prefazione al volume del Vincent; questi è belga come il Feyder, ed era naturale che lo storico dedicasse all'opera del regista pagine meditate ed attente: opera interessante, prodotto di una ingegnosa versatilità. « Il faut accorder à l'oeuvre et à la personnalité de ce maître de l'écran une place particulière et qui se rattache non seulement à l'histoire du cinéma fran-

---

(1) Per es.: PAUL ROTHA: *The Film Till Now* (London, 1930); ETTORE M. MARGADONNA: *Cinema ieri e oggi* (Milano, 1931); BARDECHE & BRASILLACH: *Histoire du Cinéma* (Paris, 1936). Invece FRANCESCO PASINETTI in *Storia del cinema dalle origini a oggi* (Roma 1939) ha adottato il metodo cronologico.

çais, ma tout autant à celle du cinéma européen et américain. Depuis 1919, Jacques Feyder a réalisé un film au moin chaque année. Il a abordé tous les genres: la satire, la farce burlesque, le drame d'aventure, le drame psychologique; la comédie sentimentale, l'aventure poétique, le film de terreur, le drame romanesque. Et les qualités de ses oeuvres touchent aux trois grands domaines de la valeur cinématographique: la composition de l'image, l'originalité et l'humanité du scénario, le rytme dramatique et technique, ou, en un mot: le style ».

Un altro regista cui Carl Vincent dedica uno studio più approfondito, è René Clair; mentre tutti gli altri, quelli cioè la cui attività si è venuta sviluppando dopo il sonoro, fanno parte di una « seconde pleiade ». Era logico, che, seguendo il sistema monografico e volendo parlare di tutti, l'A. dovesse giungere, ad un certo punto, a raggruppamenti di questo genere. Convien ricordare, l'accenno che alla fine di questo capitolo, l'A. fa agli scenaristi francesi, mettendo in giusta luce la attività di persone come Charles Spaak e Jacques Prévert, Henry Jeanson e Albert Valentin.

Il cinema italiano occupa la seconda parte del volume di Carl Vincent; sono in tutto sei pagine, nelle quali il ricercatore di dati intorno alla nostra vecchia cinematografia, non troverebbe quanto cerca; ma piuttosto scoprirebbe un interesse da parte dell'A. per quello che è stato il cinema italiano del cosidetto periodo aureo, pur notando che il Vincent ha trascurato l'opera di Emilio Ghione per parlare invece diffusamente di *Cabiria* e dei film di questo genere (in *Cabiria*, Carl Vincent nota che « l'esthetique du cinéma commençait à s'affirmer » perchè le scene di movimento di questo film, l'incendio della flotta, ecc., « apportaient des effects purement visuel »; non sarebbe quindi il caso di parlare di « estetica del cinema », ma piuttosto, semplicemente, di risultati spettacolari).

Il Vincent accenna quindi, in un capitolo intitolato « Aurore d'une Renaissance » alla attività del cinema italiano dopo il sonoro, non dimenticando Cinecittà, il Centro Sperimentale di Cinematografia e i Cine-Guf, un capitolo in cui, per errore, si inseriscono Brignone e S. A. Luciani fra i giovani, ma che conclude: « Toutefois des cinéastes pénétres de l'hestetique originale de l'art des images animées et parlantes se sont mis à l'oeuvre. Il sont puisamment aidés par l'Etat fasciste dans un esprit qui irait jusq'à l'asserviment du capital a des buts purements artistique ». Nel fare questa constatazione Carl Vincent parte dall'articolo « Problemi della cinematografia italiana » pubblicato a suo tempo su « Bianco e Nero » (a. II, n. 10). Egli vede, con le sue parole, quella che potrà essere la soluzione per raggiungere un'arte cinematografica italiana, che, se non è ancora stata conquistata, potrà esserlo in un non lontano domani, qualora vengano eliminati il commercialismo e il mestierantismo.

Per quanto riguarda il carattere di alcuni fra i registi italiani d'oggi, il Vincent, limitando le sue considerazioni a quelli fra essi, le cui opere sono da lui conosciute, cita il carattere di Camerini ricordando soprattutto *Darò un milione* e *Gli uomini che mascalzoni!*, rammenta alcune opere di Genina e di Gallone, realizzate all'estero e agli inizi del sonoro (*Miss Europa* e *Terra*

senza donne) le quali avrebbero potuto costituire dei punti di partenza per opere successive di egual valore.

La terza parte del volume di Vincent tratta del cinema americano, ed occupa buona parte del libro, essendosi l'A. soffermato lungamente su alcune fra le personalità più caratteristiche di Hollywood, riconoscendo al cinema americano un carattere misto e di collaborazione, in contrapposto al cinema europeo, più individuale.

Il Vincent suddivide la storia del cinema in quattro periodi. Il primo va fino alla scoperta di Hollywood, il secondo fino all'ascesa di Griffith, Ince, Chaplin (1915), il terzo fino al sonoro, il quarto dal sonoro a oggi. Dopo alcuni brevi capitoli sui primordi (e si parla qui della *Passione di Oberammergau,* di *The Great Train Robbery* ecc.) l'A. passa a trattare l'opera di D. W. Griffith. A questo punto comincia la serie delle monografie, da Ince a Chaplin, da Mack Sennett agli altri comici, non trascurando Douglas Fairbanks e Cecil B. De Mille. Viene quindi il capitolo su « les autres » ed eccoci giunti all'« era del sonoro-parlato ». A. S. Van Dyke è dedicato, dopo una premessa in cui l'A. parla del *Cantante di Jazz,* un capitolo; è la prima volta che uno storico del cinema si occupa di Van Dyke in questa forma. La ragione per cui il Vincent ha molta stima di lui, è data dal fatto che a Van Dyke è stata affidata la regia di *Ombre bianche.* « *Ombres blanches* est le type classique du film sonore pur ».

Converrà tuttavia soggiungere a questa affermazione che *Ombre bianche* è stato posteriormente sonorizzato e che non era concepito come un film sonoro. Comunque Van Dyke ha soprattutto il merito di aver realizzato *Eskimo* che è un film più personale di *Ombre bianche;* che Van Dyke, prima di questo film fosse un « artisan obscur » non diremmo. Bisogna ricordare i suoi western da *California* a *Wyoming.* Il considerare poi i successivi film di Van Dyke come opere personali — da *Hide Out* a *San Francisco* — ci sembra un pò arbitrario, nel senso che da *Hide Out* non si può escludere l'opera degli scenaristi Frances Goodrich e Albert Hackett, come da *San Francisco* non si può escludere quella di John Emerson, Anita Loos e Arthur Hopkins nonchè l'attività dei tecnici.

Tra i registi del sonoro è posto King Vidor; una pagina e mezza è riservata a *Hallelujah!* Ed ecco « quelques autres figures » e infine un capitolo sui comici e uno sui « maestri d'oggi ».

Forse John Ford, John Cromwell, Tay Garnett, ed altri di cui parla il Vincent, non si sarebbero mai aspettati di essere considerati « maestri dell'arte cinematografica ». Tuttavia, non si può definirli altrimenti quando si pone il cinema, sia esso ispirato a criteri veramente d'arte o soltanto frutto di un complesso industriale, su un piano così elevato. Certo che non si dovrebbe dire di *Cavalcata*: « inspirée d'une pièce de Noël Coward »; laddove è piuttosto una trasposizione sullo schermo dello spettacolo teatrale. Ma anche se entrati nell'ordine di idee del Vincent, è tuttavia divertente veder considerato Richard Thorpe come uno dei maestri del cinema, quando si pensi che prima di *The Night Must Fall* il Torpe girava in media un film al mese ed era considerato

il re dei mestieranti. La parte riguardante il cinema americano si chiude con un capitolo intorno al « genio creatore » di Walt Disney.

Nelle altre parti del volume, il Vincent tratta del cinema nordico con capitoli monografici su Stiller, Sjöström, Dreyer e Christensen, in cui ancora una volta si mette in auge l'opera di questi registi; del cinema tedesco, con capitoli su Wiene, Lang, Lupu Pick, Murnau; per quest'ultimo l'A. si sofferma particolarmente su *Faust;* ed ecco Paul Leni, G. W. Pabst, con particolare riferimento alla *Via senza gioia,* E. A. Dupont con particolare riferimento a *Variétés;* e infine i capitoli sulle nuove tendenze, sull'avanguardia, ecc.

Ed ecco il cinema russo; dove naturalmente l'A. si sofferma, ed è logico, a considerare l'attività e la personalità di Pudovkin, Eisenstein, Dovgenko, le cui monografie sono sufficientemente chiare e compendiose. Il libro si chiude con la parte che riguarda il cinema negli altri paesi, dalla Gran Bretagna alle « scuole dell'Europa centrale », dalle « écoles hispaniques » al cinema in Belgio Olanda, Svizzera, al cinema in Asia e in America del Sud.

Ricorderemo la citazione, fatta a proposito del cinema cèco, del film di Carl Junghans; *Telle est la vie;* e il capitoletto riguardante il cinema belga, fino ad oggi poco conosciuto. Vi si parla della attività di Charles Dekeukeleire (film: *Combat de boxe* 1927, *Impatience, Le Mauvais Oeil* 1937 — su scenario di Herman Teirlink, che il Vincent considera il film belga più impegnativo per quanto non riuscito completamente, ma ricco di forza tragica e di rude poesia — *Terres brûlées*) di Henry Storck (film: *Images d'Ostende, Idylle à la plage, Borinage, Les trois mâts « Mercator »* che si possono considerare come documentari lirici), di André Cauvin (il quale ha analizzato nei film documentari i capolavori della pittura fiamminga, in *Hans Memling, peinteur de la Vierge* e in *L'agneau mistique*). Il libro si conclude con alcune appendici: elenchi dei film di Georges Méliès, di Emile Cohl, di D. W. Griffith, di Charlie Chaplin, di Jacques Feyder, con indici dei nomi, dei titoli e delle illustrazioni le quali sono oltre trecento e nitidamente stampate.

* *

I film

CAVALLERIA RUSTICANA

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Scalera Film - *Regista*: Amleto Palermi - *Direttore di produzione*: Cesare Zanetti - *Soggetto da una novella e dal dramma omonimo di* Giovanni Verga - *Sceneggiatura di*: P. M. Rosso di San Secondo, Amleto Palermi, Santi Savarino, Tommaso Smith - *Aiuto registi*: Giorgio Bianchi, Tullio Cairelli - *Operatore*: Massimo Terzano - *Fonico*: Giuseppe Caracciolo - *Musica*: Canti e melodie tratti dal patrimonio popolare folcloristico siciliano liberamente elaborati - *Direzione musicale*: Ugo Giacomozzi - *Scenografo*: Nino Maccarones - *Costumi di* Gino C. Sensani - *Montaggio di* Eraldo D'Aroma - *Interpreti*: Isa Pola, Doris Duranti, Carlo Ninchi, Leonardo Cortese, Bella Starace Sainati, Luigi Almirante, Carlo Romano - *Metraggio*: 2123 - *Distribuzione per l'Italia*: Scalera Film.

Si possono avere opinioni diverse sul modo di dare vita cinematografica ad un capolavoro letterario, ma se nella traduzione o riduzione di questo si tralascia di ricreare originalmente i motivi che hanno acceso la fantasia del poeta, il film forzatamente risulterà piatto, infedele, quantunque si siano trasposte materialmente alcune parti e antiartistico benchè tutti gli elementi dell'opera siano stati apparentemente osservati. Già altri hanno detto che come la fotografia di un dipinto non può avere il valore estetico del quadro originale, così sarebbe assurdo pretendere che fotografando una scena o un brano teatrale se ne conservino i valori o si abbia l'equivalente di un capolavoro. Tutt'al più si otterrà un documento di cronaca, la copia di uno spettacolo, ma non certamente lo spettacolo o un film.

Questo è il caso di *Cavalleria rusticana*. Ecco di fatti come si esprime uno degli sceneggiatori: « tentare di illustrarli (e cioè i sentimenti elementari, spontanei, impulsivi dei personaggi) attardandosi su questo o quell'episodio, dilungando questa o quella scena, realizzando e intramezzando nuove situazioni, sarebbe stato un rischio mortale; avrebbe compromesso forse irrimediabilmente l'opera d'arte. Che fare allora? Costruire un antefatto? Costruirlo naturalmente nello spirito e nello stile verghiano. Palermi ci aveva dichiarato: "Rimane inteso che dal momento in cui il dramma di Verga si innesta nella vicenda che creerete, io realizzerò il dramma così come è con le sue scene e il suo dialogo". Perchè inventare un vero e proprio antefatto era pericoloso, pensammo di creare, realizzando le stesse indicazioni e gli stessi riferimenti che si trovano nel dramma e nella novella, il clima, l'ambiente, l'atmosfera ». (SANTI SAVARINO, da *Come è nata la Cavalleria Rusticana* in « Film » n. 42, anno II).

Non si potrebbe essere più espliciti di così. Il secondo tempo del film è difatti preso in blocco dall'atto

unico, che lo stesso Verga aveva ricavato convertendo la sua novella in dramma; tolte naturalmente alcune battute di dialogo, più acconce alla preparazione della vicenda e inserite nel primo tempo. Ed anche i motivi, i duetti, le scenette della novella, soppressi dal Verga nella sua traduzione teatrale, sono stati invece accolti dal film, in cui, per ciò, si ritrova, un certo sapore campagnolo, la vivezza rustica dello stile verghiano, quasi una apparenza di autenticità, che distingue le sequenze. Nel film si avverte tuttavia la influenza dei fattori materialistici, il vischio della fotografia che si incolla sulle pareti di cartapesta e abbranca senza scelta ciò che vede, ingolfando persone e cose nel ritaglio del fotogramma; mentre grezzi colpi di obbiettivo racchiudono con monotonia nel primo piano, nella mezza figura, talvolta in un inutile carrello, l'apparecchiatura teatrale della scena. I campi lunghi sono sovente soffocati da fronde e ramicelli, da siepi di fichidindia con una composizione visiva di scarso effetto, resa ancor più angusta dalla cornice delle foglie di agavi, mentre una intelligenza cauta avrebbe compreso quanto il poeta Verga amasse il paesaggio e ne rendesse partecipi i suoi personaggi, che la natura avevano nel sangue. Con un obbiettivo sciolto e preciso si sarebbe potuto cogliere la bellezza e la verità dello spazio e del tempo, tendendo la prospettiva verso il cielo e la terra che sa di sole e di calura ed evitando agli attori la prigionia dei cantucci e degli angoli stretti. Si può citare, a titolo di esempio e di lode, lo spiraglio iniziale nella scena della battitura del grano. Un fiore altissimo di agave divide a mezzo il quadro e un carrettino nel fondo si trascina nella pianura assolata. Pochi elementi ed espressivi. Ma allor che la panoramica entra nel vivo del lavoro si perde il senso della aridità delle stoppie, della sete incombente, della gente affaticata ivi rappresentata e immerge in una regìa anonima, stanca e priva di incisività la contrapposta vivacità delle ragazze, il giuoco della fonte con l'anfora, la briosa « guapperia » di Turiddu ozioso e vagabondo, motivi tutti che alla loro radice hanno una suggestione visiva indiscutibile. Quando l'azione è atteggiata alla meglio, senza gusto per le cose e per gli uomini, con scarsa sapienza ed acutezza di veduta per gli animali e i costumi, non si aderisce alla rusticità di una vicenda, ma si perde cinematograficamente la poesia della rusticità. Si diventa peggiori dei realisti o dei veristi, si è cattivi poeti, insomma si rinnega anche Verga, il cui realismo era un modo fantastico di vedere il mondo.

Ma esaminiamo da vicino la sceneggiatura di *Cavalleria Rusticana*. La parte più notevole come sviluppo narrativo riguarda nel primo tempo la figura di Massaro Cola, il vignaiuolo della novella di Verga, che lo definiva « ricco come un maiale »: egli è nel film un povero infermo con la paralisi alle gambe ed il motivo di questa infermità si intreccia ottimamente con la manifestazione coreografica di una funzione religiosa. In linea scenica ciò è quanto di più commovente contiene il film ed è un motivo dialetticamente vivo, come si può capire anche dal brano seguente, per quanto privo di ogni indicazione tecnica, non necessaria, si direbbe, in un film poco cinematografico.

Cucina di Massaro Cola.

Santa, figlia di Massaro Cola, ha ceduto alle lusinghe di Turiddu Macca e ne è divenuta l'amante. Ma questi è incapricciato di 'gna Lola, sposa a Compare Alfio e la trascura.

Nella cucina è buio e si vede appena. Massaro Cola è presso il tavolo su cui sta un piatto di minestra. Santa gli è vicina.

COLA: Guardami negli occhi. Che hai?

SANTA: Nulla padre.

COLA: Eh non me lo vuoi dire. Se ci fosse tua madre... ma io sono un povero uomo e per giunta... così infelice. Dio mi dovette castigare.

SANTA: Padre mio perchè vi affliggete così?

COLA: Dimmi la verità. Ma me la dici figlia? Hai la testa a qualcuno.

SANTA: A chi volete che l'abbia? Non vedete che vita faccio. (*Lo sforzo di Santa non riesce a cancellare il dolore che ha sul volto*).

COLA: Eh che ne sappiamo? Tante volte la serpe è nella tana... Ma io così mi sento capace di schiacciarle la testa... (*Santa non regge oltre. Ha un singhiozzo*).

COLA: Lo vedi che piangi?

SANTA: Mi fate una pena padre...

COLA: Dimmi che quello che penso io non è vero.

SANTA: Non è vero.

COLA: Giuralo.

SANTA: Ma perchè volete che giuri?

COLA: Giuramelo se no non ci credo.

SANTA: Ve lo giuro.

COLA: Giuramelo sull'anima di tua madre.

SANTA (*sgomenta e piangente*): Perchè?

COLA (*pietosamente*): No, non importa, ci credo.

La situazione penosa fra padre e figlia è di buon effetto. E per la sua struttura scenica si affida esclusivamente alla recitazione degli attori, i quali, ad onor del vero, se la cavano benissimo. Isa Pola è qui dolce e lagrimevole in un rosario dialettico di lunghi primi piani; ed è attrice che tenta di costruire, battuta per battuta, espressione per espressione il suo personaggio. Ed è forse un peccato che il suo complesso figurativo di donna fatta e superficiale non si accordi poi con la persona di Leonardo Cortese. Ella rimpicciolisce di fatti ancor più il fanciullesco e visivamente timido suo compagno di scena, pulito come un santarello, un pò esile nei panni del rozzo siciliano, protagonista della novella verghiana, che dovrebbe essere gagliardo e vanitoso, donnaiuolo, robusto e generoso. Per mettere in evidenza lo scarso « phisique du rôle » di quest'attore con il suo personaggio vale la pena di riportare l'inizio della novella, in cui sotto la corteccia paesana e semplice della descrizione vi è un aspro disegno di carattere.

« Turiddu Macca, il figlio della 'gna Nunzia, come tornò a fare il soldato, ogni domenica si pavoneggiava in piazza con la uniforme di bersagliere e il berretto rosso, che sembrava quello della buona ventura quando mette su banco con la gabbia dei canarini. Le ragazze se lo rubavano con gli occhi mentre andavano a messa con il naso dentro la mantellina e i monelli gli ronzavano attorno come le mosche. Egli aveva portato anche una pipa con il re a cavallo che pareva vivo e accendeva gli zolfanelli sul dietro dei calzoni levando una gamba come se desse una pedata. Ma con tutto ciò Lola di Massaro Angelo non si era fatta vedere nè alla messa, nè sul ballatoio, che si era fatta sposa con uno di Licodia, il quale faceva il carrettiere e aveva quattro muli di Sortino in stalla. Dapprima Turiddu come lo seppe, santo diavolone! voleva trargli le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel di Licodia, però non ne fece nulla e si sfogò con l'andare a cantare tutte le canzoni di sdegno che sapeva sotto la finestra della bella ». Questo Turiddu non è un signorino; o quand'anche lo fosse nel film, per licenza, diciamo così, poetica,

Leonardo Cortese non reggerebbe a confronto con Compare Alfio, (l'attore Carlo Ninchi), grosso e forte come un bue. A dispetto di ciò, per l'accurata composizione delle sequenze, il duello mortale dei due uomini verso la fine del film è degno di rilievo. I farsetti volano di quà dalle siepi di fichidindia, in medio campo lungo; seguono dei primi piani contrapposti dell'uno e dell'altro compare; due battute visive in avanti e due indietro; un uomo cade di spalle: è Alfio ferito ad un braccio; Turiddu avanza ed è buttato a terra, colto da una pedata al mento di Alfio; ed infine sul volto minaccioso di Alfio chiusura in dissolvenza. Il duello muto ha nel giro di poche inquadrature il suo chiaro ed efficace svolgimento.

È un'oasi di visione cinematografica in mezzo a lunghe sequenze di origine teatrale. Poco dopo infatti l'andamento del film ritorna al dialogo. La madre di Turiddu, 'gna Nunzia (in persona di Bella Starace Sainati) è inquieta ed ha tristi presentimenti per suo figlio; attorno a lei tutti divengono evasivi, non rispondono che a mezzo alle sue domande, inventano delle bugie, si ritraggono, finchè, in un crescendo di dubbio e di ansia, ella chiede a 'gna Lola (in persona di Doris Durante): « Ma che vuol dire tutto questo? Turiddu dove è? ».

Il grido da lontano « Hanno ammazzato compare Turiddu » si ripercuote ancora nel grido di lei, che alza le mani con gli occhi e il capo a Dio come per chiedere soccorso. Un urlo esce dalla sua gola, mentre i villani presenti si precipitano attorno a lei e la musica piglia l'aire di un finale clamoroso. Per i suoi lati negativi significativa conclusione di questa rappresentazione è un sipario che cala sulla vicenda.

GIOVANNI PAOLUCCI

CIVILTÀ ROMANA

Casa di produzione e di distribuzione: Istituto Nazionale Luce - *Montaggio di* Renato May.

Seguiamo con interesse lo sviluppo che la cinematografia documentaria sta seguendo in Italia per opera dell'Istituto Nazionale Luce, oltre che per l'apporto notevole della produzione Incom.

Mentre una volta i documentari apparivano sui nostri schermi molto raramente, oggi è data finalmente l'occasione di vedere spesso film che appagano coloro cui interessa questo genere di cinematografo.

Ora che non vi sono più certe difficoltà tecniche per la ripresa di scene documentarie, è bene che i film descrittivi svolgano sullo schermo, mediante le inquadrature ed il montaggio, una funzione analoga a quella che lo scrittore giornalista concreta sulla carta per mezzo di parole. Ma per la traduzione in immagini di un dato argomento politico, sociale, turistico, ecc., è necessario che vi sia un ideatore, il regista, il quale in previsione del montaggio definitivo, si avvalga della collaborazione degli operatori per la ripresa di tutti quegli aspetti interessanti all'immaginazione e alla vista. Generalmente, invece, colui che realizza il documentario, il montatore, per costruire il film è costretto a trarre materia di montaggio dal repertorio che i diversi operatori hanno girato senza precisi intendimenti. Inoltre, è indispensabile che si tenga conto dell'operatore non soltanto in virtù delle sue qualità tecniche fotografiche, ma anche in considerazione della sua percezione visiva, attraverso l'oculare della macchina da presa, speciale pel montaggio cinematografico. Chissà quante migliaia di metri di pellicola, ottimi come fotografia, non vengono utilizzati per mancanza di possibilità connettive.

Il beneficio indiscutibile che lo schermo offre, è evidente in certi film documentari come ad esempio *Civiltà romana*.

Durante la scorsa estate, in occasione del viaggio in Italia delle migliaia di bambini albanesi accolti nelle colonie marine del Regime, la stampa ha opportunamente messo

in rilievo quest'opera di civiltà. Ma le parole stampate sui giornali non raggiungono l'efficacia delle immagini di questo film che ha il merito di aver messo in inequivocabile evidenza tutta l'opera umana spiegata con amore a vantaggio dei piccoli albanesi.

La retorica delle parole viene sopraffatta dalla palpante visione. Questo film rappresenta insomma un documento inoppugnabile, convincente, ed ha il privilegio di riuscire gradito agli occhi degli spettatori.

Civiltà romana è raccontato con molta chiarezza, grazie al montaggio ma anche alle riprese che hanno inquadrato in prevalenza da vicino. I primi quadri mostrano i vari luoghi dell'Albania, mentre vengono raccolti, scovati, i bimbi bisognosi di assistenza. Perfino l'aeroplano è impiegato per il pronto trasporto. L'obbiettivo sorprende anche la spontanea azione dei genitori che accompagnano i loro ragazzi fino al momento dell'imbarco. Lo stato miserevole di questi bambini appare davvero impressionante: laceri, emaciati, sporchi, scalzi. La salutare trasformazione avviene sotto il nostro cielo. A Bari, negli ampi locali della Fiera del Levante adibiti allo scopo, centinaia di volontari si adoprano in favore dei bimbi albanesi che vengono lavati, nutriti, vestiti e infini calzati. I piedi di questi ragazzi hanno dapprima difficoltà di camminare con le scarpe nuove, certamente le prime scarpe che essi calzano, ma in breve tempo il loro passo assume la sicurezza e la sveltezza del passo ginnastico e perfino la marzialità del passo romano. Su molte spiagge d'Italia i figli degli albanesi vivono felicemente. La loro riconoscenza prorompe in occasione di una visita del Duce, che come al solito vuole rendersi conto personalmente dell'operosità fascista. I bimbi gli sono attorno, felici; i loro occhi una volta melanconici ora brillano come si conviene alla loro età. Ma il momento più convincente del film è nei quadri in cui i genitori albanesi, invitati in Italia, rivedono i loro bimbi. Abbracciando i loro figli essi si volgono a guardare verso all'obbiettivo come per manifestare riconoscenza, gratitudine. Ed allorquando i bambini floridi e ben vestiti nella linda divisa della *Gil,* ritornano ai loro paesi da dove erano partiti in tristi condizioni, gli altri ragazzi rimasti ad attendere considerano i fortunati con ammirazione e con invidia.

In tutte le scene l'obbiettivo ha saputo cogliere i momenti più significativi. Il montaggio ha operato un ritmo « largo » nei primi quadri descrittivi ambientali delle contrade albanesi, poi « vivace » nelle scene seguenti fino alla fine.

ASSENZA INGIUSTIFICATA

Paese d'origine: Italia - *Casa di produzione*: Era Film - *Produttore*: Giuseppe Amato - *Regista*: Max Neufeld - *Direttore di produzione*: Amedeo Castellazzi - *Operatore*: Vaclav Vich - *Fonico*: Carlo Passerini - *Scenografo*: Gastone Medin - *Musica di* C. A. Bixio - *Montaggio di* Maria Rosada - *Interpreti*: Alida Valli, Amedeo Nazzari, Lilia Silvi, Guglielmo Barnabò, Lia Orlandini, Paolo Stoppa, Lauro Gazzolo, Olga Vittoria Gentilli - *Distribuzione per l'Italia*: Minerva Film.

Assenza ingiustificata è rifatta su un film tedesco, a sua volta desunto da una commedia. Sarebbe vano quindi cercare un tono italiano nella vicenda e nel modo con cui è stata realizzata. Se, infatti, gli esecutori si fossero dati pensiero di tradurre non il film tedesco, ma la trama di esso, e avessero voluto trasporre personaggi e ambienti nel nostro clima, probabilmente si sarebbero visto davanti agli occhi un castello di carte da gioco che crolla. Perchè il film si regge appunto, ammesso che si regga, per la sua assoluta, intransigente convenzionalità.

È la storia di una fanciulla diciottenne la quale, espulsa dalla scuola, finge di essere malata per il periodo di tempo in cui non le è concesso di frequentare le lezioni. Suo complice è un medico, « professore », il quale sposa la ragazza, portando così alle estreme conseguenze la sua complicità con la fanciulla alla quale viene comunicato che la sua espulsione è definitiva. Ma la vita coniugale è triste, perchè il medico è sempre occupato all'ospedale e per i consulti e perfino per notturni interventi chirurgici (vedi *La gelosia non è di moda,* ecc.).

La giovane sposa, stimolata da una sua ex-compagna, decide di riprendere la scuola e di condurre così una doppia vita. Il medico si insospettisce, crede che ella abbia un amante, ma ad un certo punto comprende il suo errore e va a riprendere la moglie alla scuola.

Per rendere con evidenza il contrasto tra la vita scolastica e quella matrimoniale, gli esecutori del film hanno avuto il torto di fare della fanciulla una sbarazzina che all'apparenza potrebbe avere quindici anni, quando va a scuola, e una signora sui venticinque, quando è in casa con (o senza) suo marito; in casa, poi, ella veste abiti strani e addirittura ridicoli, e di un gusto piuttosto grossolano; e la casa stessa è costituita da un appartamento di gran lusso, con cariatidi che sostengono uno scalone; per quanto il marito sia un « professore » ci sembra che tale apparato scenografico sia esagerato. Si sa, tuttavia, che i produttori tengono quanto più è possibile al lusso ed allo sfarzo, nonostante che tali requisiti contrastino spesso con il carattere dei personaggi e della vicenda.

La convenzionalità della impostazione e degli sviluppi, se dà origine ad uno di quei film che sogliono essere detti « carini » dallo spettatore poco esigente, può influenzare, come in questo caso gli stessi attori, guidati, del resto da un regista cui non dispiacciono i luoghi comuni. Alida Valli può essere ritenuta, fisicamente, idonea a sostenere una parte come quella di Vera, che deve essere ragazzina e donna nello stesso tempo, ma pare che l'attrice non creda al personaggio o non ne abbia studiato sufficientemente le caratteristiche. Amedeo Nazzari sembra divertito del personaggio del medico; c'è, in fondo, una certa arguzia nel suo modo di fare, nella sua voce rude e profonda dall'accento dialettale, in contrasto con le frasi gentili che dice. Paolo Stoppa è persuasivo in una parte di manierata comicità. La regìa non ha altra pretesa che quella di essere « scorrevole »: appunto per questo non sarebbe stato inutile seguire certe regole elementari del racconto visivo; per esempio, quando le due ragazze parlano tra loro ai lati del tavolo e sono ambedue inquadrate in primo piano, occorreva badare che i loro sguardi si incontrassero e non si doveva piazzare, nella ripresa, la macchina in modo che gli sguardi di ciascuna siano rivolti dalla stessa parte. La fotografia è quasi sempre omogenea, la scenografia, salvo le osservazioni di cui sopra, è decorosa.

RAGAZZE FOLLI

(ENTRÉE DES ARTISTES)

Paese d'origine: Francia - *Casa di produzione*: Regina - *Regista*: Marc Allegret - *Soggetto di* Henry Jeanson e A. Cayatte - *Sceneggiatura di* Henry Jeanson, A. Cayatte, Marc Allegret - *Operatore*: Claude Matras - *Scenografo*: Trauner - *Interpreti*: Louis Jouvet, Claude Dauphin, Odette Joyeuè, Janine Darcey, Carette, Dalio, Andrée Brunot, Sylvie, Geoffroy - *Casa di doppiato*: Palatino - *Distribuzione per l'Italia*: Colosseum Film.

Entrée des artistes è un film « galeotto », perchè ricco di sostanza, mentre formalmente non è che un derivato teatrale, denso di dialogo, e con quel complesso figurativo che basta a coprire le parole. Il dialogo però è così intelligentemente applicato al film, da rendere vero il precetto che il buon teatro fa il buon film e viceversa, ancorchè questo film, come ci sembra, non sia una riduzione di una commedia o di un testo da palcoscenico. Il dialogo è vivo di immagini, concreto e si diletta di contrasti e di reticenze, di posizioni opposte e di sospiri; la parola accenna a una speranza, a una vita di gioia e sotto la parola continua il suo canto sommesso la pena, il dolore.

Basta una scena a dare una idea del film. E questa che segue è forse la più indicativa, in quanto di battuta in battuta si palesa il dramma che dovrà animare i due protagonisti: la isterica e debole Cecilia, presa dal tormento della sua passione infelice; e Francesco così irritante e indifferente al dolore della ragazza innamorata.

Stanza di Francesco

(Francesco giuoca con un cavalluccio di legno, mentre seduto ha i piedi in un mastello d'acqua. È annoiato e stanco. Quando

ode bussare alla porta si copre con una vestaglia le ginocchia, i piedi e il mastello. Entra Cecilia).

FRANÇOIS: Une petite seconde... Entrez.

CÉCILIA: Tiens... François!

FRANÇOIS: Par quel hasard?... Qu'est-ce que tu viens faire, Cécilia?

CÉCILIA: Je ne sais pas!

FRANÇOIS: D'où viens-tu?

CÉCILIA: De chez des gens, des espèce d'amis... On avait commencé à dîner... Ils étaient tellement ennuyeux que je me suis levée au poisson... un poisson stupide d'ailleurs et triste... et je suis partie.

FRANÇOIS: Ben, en somme, ils ne t'ont pas retenue...

CÉCILIA: Ils ont crû que je plaisantais. Quand je me suis trouve dehors toute seule, avec cette robe, j'ai pris l'autobus.

FRANÇOIS: L'autobus... Pourquoi pas un taxi?

CÉCILIA: Des taxis... il faut leur dire où veut aller, avoir de l'initiative, tandis qu'en autobus... On monte dedans à tout hasard... on le laisse aller jusqu'au bout... Le bout, c'était la place St. Michel. Arrivée là... je me suis dit: qui est-ce que je connais par ici?... François! alors, je suis montée te surprendre. Bonjour, comment vas-tu?

(Francesco si alza; la veste gli cade dalle ginocchia e scopre i suoi piedi nel mastello. Egli bacia dignitosamente le mani di Cécilia).

FRANÇOIS: Chère amie!

CÉCILIA: Ah!

FRANÇOIS: Qu'est-ce qu'il y a?

CÉCILIA: Tes pieds!

FRANÇOIS: Qu'est-ce qu'ils ont mes pieds? Il en manque un?

CÉCILIA: Ah, cache-les. Ils me rappellent tout à coup que je suis un être humain. J'ai horreur de ça, l'orgeil surtout.

FRANÇOIS: Voilà qui est fait!

(Cécilia si avvicina a un tavolo e prende in mano uno specchio coperto da una carta).

CÉCILIA: Merci... Oh, c'est joli, ça!

FRANÇOIS: Ah! oui, n'est-ce pas? C'est très joli.

CÉCILIA: Qu'est-ce que c'est?

FRANÇOIS: Oh c'est un portrait!

CÉCILIA: C'est un portrait?

FRANÇOIS: C'est le portrait de la maîtresse idéale.

CÉCILIA: Idéale?

FRANÇOIS: Oui... parce qu'elle disparait... Il suffit de souffler dessus. Adieu, Cécilia... mon amour.

(Francesco che ha già infilato una pantofola in un piede asciutto, saltellando va a raccogliere anche l'altra pantofola).

CÉCILIA: Qu'est-ce que tu fais.

FRANÇOIS: Je vais chercher la pantoufle idéale... pourquoi me regardes-tu comme ça?

CÉCILIA: Si tu n'es pas demain à quatre heures au pied du Lion de Belfort, je me tuerai.

FRANÇOIS: Qu'est-ce que tu racontes?

CÉCILIA: C'est une phrase de toi; c'est ce que tu m'écrivais il y a sept mois.

FRANÇOIS: Pas possible, j'étais idiot!

CÉCILIA: Tu m'aimais, disais-tu, tu voulais mourir!

FRANÇOIS: C'est bien... tiens-moi pour mort. A partir de demain, je vais changer d'existence.

CÉCILIA: Tu n'étais d'ailleurs pas très fixé. Tantôt, tu voulais te tuer, et tantôt, tu voulais me supprimer... Moi, quand je me tuerai...

FRANÇOIS: Pourquoi? Tu as l'intention de te tuer?

CÉCILIA: Non... Je ne suis pas assez heureuse... je comprends qu'on se suicide par enthousiasme, à la suite d'un grand bonheur ou dans la plénitude d'une joie... mais se tuer par désespoir, oh! non... aucun intérêt...

C'est joli ce qu'il joue, ton voisin. Il joue... Comme on se tue... écoute... C'est beau...

FRANÇOIS: C'est la musique qui te rend triste?...

CÉCILIA: Je suis heureuse de l'entendre, alors je pleure.

FRANÇOIS: Ah! ça, c'est gentil!

CÉCILIA: Quoi?

FRANÇOIS: Tu ne peux savoir à quel point c'est gentil. Attends une seconde...

(Francesco esce per fare cessare la musica del violino. Cécilia dopo un attimo di sdegno e di ribellione lo segue. Il violino smette di suonare. Nel corridoio Cécilia incontra Francesco che si è affacciato sulla soglia della stanza accanto, accompagnato dal violinista).

FRANÇOIS: ... Eh bien, Cécilia, alors tu ne pleures plus?

CÉCILIA: Non... Il a fini de jouer... au revoir.

FRANÇOIS: Où vas-tu?

CÉCILIA: Prendre un autobus.

Come si vede da questa scena, il dialogo basterebbe da solo a vivificare la rappresentazione, che nel film è peraltro sorretta da primi piani, da carrelli continui a mezza figura, dal modo consueto e discusso di incorniciare la vicenda in una semplice prospettiva scenica, di sapore teatrale.

SCHIAVO D'AMORE
(OF HUMAN BONDAGE)

Paese d'origine: U. S. America - *Casa di produzione*: R. K. O. Radio - *Regista*: John Cromwell - *da un romanzo di* W. Somerset Maugham - *Sceneggiatura di* Lester Cohen - *Operatore*: Henry W. Gerrard - *Fonico*: Clem Portman - *Musica di* Max Steiner - *Scenografo*: Van Nest Polglase - *Costumi di* Walter Plunkett - *Montaggio di* William Morgan - *Interpreti*: Leslie Howard, Bette Davis; Frances Dee, Desmond Roberts, Kay Johnson, Reginald Denny, Alan Hale, Reginald Owen, Reginald Sheffield - *Casa di doppiato*: Cinecittà - *Distribuzione per l'Italia*: Minerva Film.

Il romanzo di Somerset Maugham, da cui John Cromwell ha tratto questo film, non ci è noto; ma volentieri prestiamo fede a chi ci ha detto, o a chi ci ha scritto, che il film è nettamente superiore. Maugham è uno scrittore orecchiante, di quelli che scivolano giù come il miele nelle gole dei bravi borghesi, e dai bravi borghesi hanno ricevuto il bacio della gloria. Quantunque Paul Dottin celebri *La schiavitù umana* del Mougham addirittura come un *Tom Jones* moderno, noi già sappiamo che un'invenzione di partenza piena di fascino « contenutistico » viene triturata, accarezzata o lanciata sopra e sotto dalla mano facile e abile del romanziere; sotto le sue stesse dita, l'oro di uno spunto buono si trasformerà in ottone. Lo prenderanno maggiormente sul serio, il Maugham, quando farà esplodere nelle sue farse, libero e senza il gravame di intenzioni omeriche o per lo meno swiftiane, il sulfureo « humour » che altre volte nasconde sotto le rughe della nobile fronte contratta. E apprezzeremo *Pioggia*, come una sincera figliazione più conradiana che londoniana.

Il discorso s'è fatto lungo. Ma s'è voluto fare per meglio stabilire la discrezione degli autori del film: alle prese con le ambizioni di William Somerset Maugham, hanno preso il buono e benignamente, sottovòce, riinventato il resto.

Semmai, come alcuni hanno già osservato (questo film giunto da noi cinque anni più tardi ha avuto un'accoglienza contrastata dal pubblico, ma piena di interesse, e di osservazioni qualche volta esemplari, dalla critica più avveduta), più che avvicinarsi a Maugham, o a personaggi a lui vicini, quali il Galsworthy, han tratta ispirazione dalla moderna letteratura americana. Come in certe pagine di Steinbeck o di Anderson o di Faulkner, c'è qui un'osservazione della realtà tanto più autentica e fantastica quanto più « documentaria ».

Il film ha un'andatura lenta, talvolta zoppicante (a bella posta, proprio volendo seguire il motivo) come quella del suo personaggio principale.

Certi spettatori dissero: « sfido! è un film vecchio ». Invece a noi non c'è parso che confrontando questo esemplare coi più moderni, il vantaggio fosse di questi ultimi: il racconto di *Of Human Bondage* doveva scorrere a quel modo, date le premesse degli autori e il tono da essi voluto: un tono di minuta ricerca, per l'appunto, di particolari realistici.

Così i due personaggi vengono fuori nettamente e crudelmente delineati: e il dramma non ha punti nascosti o morenti. L'uomo è dominato da una passione scomposta, che lo costringe con artigli vischiosi; per la sua indole riflessiva e debole non fa azioni inverosimili, solo non riesce a scrollarsi quella fitta polvere che gli si è infilata nelle ossa. La donna è davvero una delle più riuscite figure che il cinematografo ci abbia date a tutt'oggi. Non fa meraviglia che Bette Davis sia stata « rivèlata » con questa interpretazione eccezionale. Essa aveva già dato prove di grande valore nei teatro, giovanissima; il cinema l'eveva presa, ma s'era ingannato per due o tre anni, fino a quel giorno; si era creduto di trovare che sullo schermo la sua figura fisica risultava « ingenua » e scherzosa; le sue qualità di tragica potevano spiccare soltanto sul teatro, dove non si vede tutto con chiarezza. Per la Warner, insomma, Bette Davis era destinata a farsi inseguire correndo con un suo risolino affannato, da giovani aitanti, lungo avventure di commediola. Cromwell e la R.K.O. ebbero coraggio; poi la Warner riprendendola dopo il prestito, non rinunciò alla suggestione. Quantunque sia chiaro che oggi, nella produzione corrente americana, la figura di Bette Davis ci sta sempre più a disagio; una nemica dell'industria! I suoi ultimi film (per tutti *Dark Victory*) sfruttano solo a metà le sue forze. Le si dà campo per mezzo film di muoversi a suo agio, e lei fa da sè la sua storia (secondo il già citato assioma della Marion), e fa il film: un film potente, violento e sintetico. Poi i produttori dicono *basta*: e ci pensan da sé a completare il racconto secondo schemi commerciali. *Dark Victory* è proprio così, diviso in due tempi: primo tempo scatenato, che prende alla gola; secondo tempo lungo e insistente, che mostra la bocca amara di Bette Davis piena di corruccio e di disappunto (professionali).

In *Schiavo d'amore*, la Davis ci appare come una forza libera, terrificante. C'è qualche indisciplina teatrale nel suo gioco, ma i suoi moti con la testa che appare e si rigira scattando due volte in primo piano, nella scena della rabbia di strega, rivelano anche una tecnica sua della recitazione del cinema, la più rara che ci sia. E Leslie Howard non potrebbe far meglio, da quell'attore straordinario che è. Sarebbe sufficiente il suo viso nella scena della lezione di medicina, « basta dottore! », quando si esamina il suo povero piede.

Meno, del film, ci persuade il finale bonario, quantunque il viso di Frances Dee persuada appieno, e col personaggio tartarinesco di Reginald Owen formino elementi ottimi a segnare il mutamento nella vita del timido eroe, la sua liberazione faticosa. Osservare infine, come un modello del genere, la decorazione grigia, opprimente, di certi ambienti.

L'ULTIMO VOLO
(FLIGH FROM GLORY)

Paese d'origine: America - *Casa di produzione*: R.K.O. Radio Picture - *Produttore*: Robert Sisk - *Regista*: Lew Landers - *Soggetto di* Robert D. Andrews - *Sceneggiatura di* David Silverstein e John Twist - *Scenografo*: Van Nest Polglase - *Aiuto regista*: Feid M. Gray - *Operatore*: Nicholas Musuraca - *Fonico*: Denzil A. Cutler - *Interpreti*: Chester Morris, Whitney Bourne, Onslow Stevens, Van Heflin, Richard Lane, Paul Guilfoyle, Solly Ward, Douglas Walton, Walter Miller, Rita Le Roy, Pascha Kan - *Metraggio*: m. 1818 - *Casa di doppiato*: Cinecittà - *Direttore per la versione italiana*: Oreste Pecori - *Distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

Nel film *L'ultimo volo*, si intende accusare apertamente gli abusi di taluni individui che si arricchiscono impunemente gra-

zie al sacrificio di poveri uomini costretti dalle dure circostanze a sopportare soprusi e ingiustizie. Si vedono infatti degli aviatori che pilotano vecchi apparecchi sconquassati sulle impervie Ande. Le disgrazie si succedono giorno per giorno. Ad ogni apparecchio che precipita giù il tristo padrone di quel campo d'aviazione si affretta a ingaggiare altri disgraziati piloti disoccupati. Costoro capitano in quell'inferno perchè altrove difficilmente potrebbero trovare lavoro. Il loro passato è macchiato da gravi incidenti di volo dovuti a negligenza, imperizia o sfortuna. Nel campo di aviazione di Ocado essi si adattano a vivere in misere baracche e si abbrutiscono. La loro tomba è una gola rocciosa delle aride montagne. Ogni disgrazia di volo viene ritenuta causa di negligenza di servizio, per cui il padrone non paga nemmeno un centesimo agli eredi delle vittime; al contrario, intende avere il risarcimento dei danni.

Alla fine un aviatore si sacrifica: egli si getta giù senza paracadute lasciando solo in uno degli apparecchi non più idonei al volo il padrone stesso che, incapace di salvarsi, trova la morte ponendo così fine alle sue malefatte.

Il film è stato realizzato con mezzi modestissimi. Tre soli interni: la saletta refettorio nella baracca degli aviatori, una stanzetta da letto e l'ufficio del padrone. Gli esterni sono stati girati in un piccolo campo d'aviazione. Vi è stato però un largo impiego del trasparente per le visioni di volo sulle Ande.

La sceneggiatura è inferiore ad altri film del genere. Abbiamo notato un movimento della macchina da presa su carrello, insolito nei film americani.

Nella scena in cui il capo dei piloti presenta al nuovo venuto i compagni, l'obbiettivo fa un giro lento di oltre duecento gradi attorno alla tavola da pranzo per inquadrare un pilota (impersonato dallo stesso attore che nel film *Sotto i ponti di New York* è il complice Trok, fratello di Margo). Abbiamo notato anche un errore di angolazione (in verità non sono comuni questi errori nei film americani): Il padrone del campo d'aviazione esce dal refettorio dove sono riuniti i suoi piloti, va da destra verso sinistra, uscendo da una porta che richiude dietro di se. Nell'inquadratura successiva lo stesso personaggio, ripreso in *figura intera,* apre una porta venendo da sinistra verso destra; per cui si ha l'impressione, prima che l'obbiettivo scopra l'ambiente, che la persona ritorni nello stesso ambiente di prima e non nel suo ufficio. L'errore poteva facilmente essere evitato inserendo un quadro tra le due inquadrature delle porte che si aprono e si chiudono, oppure la seconda porta doveva essere inquadrata con angolazione opposta alla prima.

Se *L'ultimo volo* fosse stato realizzato in Francia, la fine avrebbe certamente concluso amaramente la vicenda in cui le sciagure si susseguono con ritmo fatale. Gli ottimisti americani all'ultimo quadro fanno partire felicemente la vedova dell'ultimo pilota, tragicamente perito, con un altro aviatore, andando incontro alla felicità.

Rassegna della stampa

VOCI DA DOPPIARE - UN'ESPERIENZA INVOLONTARIA - ANNOTAZIONI.

Sotto questi titoli tre critici di cose cinematografiche commentano benevolmente una soluzione di ripiego nella tecnica realizzativa del sonoro.

Scrive g. v. s. *su* « *Lo Schermo* » *di novembre*:

Una delle tragedie dei nostri film è la recitazione o, meglio, la voce di certi nostri attori, di certe nostre attrici. Ci domandiamo allora perchè mai non si dovrebbero doppiare. Il successo di molti film americani presenti sui nostri schermi è notoriamente dovuto al doppiaggio che ne attuisce le durezze originali. Perchè dunque non si dovrebbe concedere alla produzione nazionale il diritto di migliorarsi, grazie ad una adeguata sincronizzazione?

I casi sono due, insomma: certi attori e certe attrici si decidano a recitare come si conviene, e allora felicissimi di vederli ancora e magari sempre di più. Oppure si lascino doppiare, anzi pretendano di essere doppiati, altrimenti abbiano la cortesia di cambiar mestiere.

Certo che ai tempi del muto questa preoccupazione non c'era. Ma oggi, ragazzi carissimi, non c'è niente da fare. Non basta avere un bel faccino o una gloriosa prestanza fisica. Ci vuole la voce, e deve essere bella, e deve essere ben educata. Lasciatevi dunque doppiare, se ce n'è bisogno, e non ricorrete ai Tribunali per la rituale richiesta di danni; tanto i Tribunali hanno già dato torto a parecchi.

Enrico Roma su « *La Sera* » *del* 18 *novembre afferma*:

Qualche anno addietro, su queste cronache, consigliavo, ad esempio, come tentativo di riscatto delle immagini dallo strapotere della parola, di girare muti i film e quindi di doppiarli come si fa con la produzione estera. Sembrò un'eresia. Sappiamo ora che il *Fornaretto di Venezia*, tecnicamente lodevole, è stato girato, appunto, muto, col semplice ausilio, in qualche punto, della colonna-guida.

È stato, d'accordo, un rimedio dell'ultim'ora, a causa di una « valvoletta » di Cinecittà che non vuol funzionare. Ma, constatati i vantaggi del sistema, perchè non adottarlo su larga scala?

Infine T. S. M. *su* « *Cinema* » *n.* 81 *del* 10 *novembre scrive*:

Abbiamo visto con molto interesse il film della « VI.VA » *Il fornaretto di Venezia* anche perchè per la prima volta è qui stato adottato un sistema di ripresa che se perdurerà lo stato di cose attuali molte società di produzione adotteranno. A quel che ci risulta pare che tutto il film sia stato girato muto, con l'ausilio in qualche punto della colonna guida, e poi sonorizzato o meglio doppiato come un qualsiasi film straniero. Tutto questo perchè a Cinecittà non è stata ancora messa a posto quella famosa « valvolina » che non fa funzionare la ripresa fonica diretta.

È certamente questo uno dei guai più seri che affligge la nostra produzione, anche perchè la voce è giunta all'estero e i produttori di oltre Alpe fanno delle riserve

sulla buona riuscita della colonna sonora. È questo un problema che deve essere affrontato in pieno dai dirigenti di Cinecittà se si vuole che i nostri produttori lavorino con tutta la sicurezza dei mezzi meccanici loro offerti e certi che alla fine il prodotto dei loro sforzi sarà ottimo. Per ritornare al *Fornaretto di Venezia* diremo che mai film italiano ebbe un sì chiaro dialogo, non ultima cosa del suo franco successo in prima visione. In più non c'è chi metta in dubbio quali enormi risparmi finanziari si possano ottenere con un tale sistema di produzione. Sarebbe però umiliante per Cinecittà che un tale sistema fosse adottato da tutti i produttori; è necessario quindi che, a costo anche di onerosi sacrifici, si provveda a mettere in piena efficienza quell'attrezzatura fonica alla quale non manca nulla per *dovere* funzionare regolarmente.

In tutti e tre i casi troviamo palesamente una specie di deplorazione per il rendimento sonoro dei film prodotti in Italia. Ci associamo a questo rimpianto per la decadenza dei reparti tecnici se il fatto esiste in realtà e se è vero inoltre, cosa di cui tuttavia dubitiamo, che le apparecchiature non sono all'altezza delle esigenze di una buona lavorazione.

Ma dal fatto che il rendimento sonoro non è soddisfacente giungere all'affermazione che sono migliori i film doppiati, paragone spinto da g. v. s. fino all'assurda conclusione che « il successo di molti film americani presentati sui nostri schermi sia notoriamente dovuto al doppiato che ne attuisce le durezze originali » è un po' eccessivo.

Il doppiato è invece notoriamente un sottoprodotto dell'industria cinematografica, un artificio studiato per rendere possibile la diffusione internazionale dei film ed accettato malvolentieri in talune nazioni appunto per i difetti tecnici cui è connesso.

Per non dilungarci troppo su questo argomento ricorderemo solo che il doppiato porta con sè innanzi tutto lo svantaggio palese del fuori sincronismo tra i movimenti delle labbra e le parole pronunciate, fuori sincronismo che sfugge raramente agli appassionati del film; inoltre il doppiato appiattisce il suono rendendolo monotono, privo di sonorità ambientale, inesorabilmente legato ad un primo piano fittizio senza profondità di toni o di volumi.

Siamo pienamente d'accordo che al cinema quel che interessa al pubblico è capire bene ciò che l'attore dice, ma bisogna pur convenire con noi che una buona registrazione diretta del suono sta al doppiato come un gingillo d'ottone sta ad un egual gingillo d'oro.

Tuttavia quello che maggiormente si ha colpito è la conclusione alla quale giunge g. v. s.:

(Questo per non dire che in molti casi, sarebbe anche apportuno imparare a recitare, una buona volta. Non si può mica essere delle « promesse » e delle « speranze » per tutta la vita. Viene il giorno che bisogna anche mantenere quel che s'è promesso. Non vi pare? E la prima promessa che tanti giovani ci hanno fatta era appunto quella d'imparare a recitare!).

Se noi fossimo degli ingenui giornalisti, ignari di cose cinematografiche, ci sentiremmo il diritto di chiedere: ma per il cinema occorre davvero in molti casi imparare a recitare? Ma allora i divi e le dive d'oggidì che cosa sanno fare di speciale per esser tali?

Purtroppo i metodi di reclutamento degli attori e soprattutto delle attrici ci sono noti.

E molti ignorano che recitare non vuol dire affatto avere un bel visino, sia pure fotogenico, ma vuol piuttosto significare esprimere in forma persuasiva e comunicativa ciò che si ha dentro (e dentro bisogna aver qualcosa da manifestare); recitare vuol dire manifestare vocalmente e mimicamente il proprio personaggio. *E basta conoscere un po' l'arte della recitazione per sapere quanto possa rendere il gesto e la voce mossi unitamente da un solo sentimento in confronto del gesto legato ad una voce posticcia che gli si sovrappone in un secondo tempo* a freddo, *al di fuori dello stimolo originario.*

A T. S. M. risponde inoltre Enzo Cambi su Cinema n. 83 *precisando, dopo una simpatica dissertazione tecnica, come il motivo del non buon rendimento del sonoro in ripresa diretta sia dovuto al cattivo stato di funzionamento delle sale cinematografiche.*

Corrispondentemente, il doppiaggio, come commento sonoro di un film, è sempre molto più povero della presa diretta; avendo a questa un rapporto dello stesso tipo di quello di una didascalia alla realtà. È per questo che, nonostante il costo evidentemente minore della procedura del doppiaggio (ragione principale fra quelle che hanno consigliato qualche produttore a seguirla), il doppiaggio stesso è raramente usato da un regista di gusto.

Tuttavia la conclusione di T.S.M. nell'articolo citato è esatta; e qualunque tecnico di stabilimento, allo stato attuale delle qualità, e della manutenzione degli apparati di riproduzione non potrà che confermare che una sicurezza completa sulla qualità del risultato nelle sale pubbliche, non è attualmente ottenibile con la ripresa diretta.

Pertanto, fino a quando le sale di spettacolo resteranno nell'attuale stato di anarchia tecnica, il film di presa diretta è riservato più alle persone che cerchino della proiezione una forma d'arte, ammettendo che qualche parola vada perduta senza imprecare contro gli innocenti stabilimenti, più che al pubblico che si reca al cinematografo, per assistere al racconto di una novella o di un romanzetto.

Questo naturalmente non toglie che sarebbe oltremodo desiderabile che l'attrezzatura generale fosse di natura tale da poter presentare al pubblico anche delle riproduzioni di un mondo simile alla realtà, e non soltanto di un mondo illustrato dalle parole di un commento recitato a parte.

Ma questo non sarà possibile, torniamo a ripeterlo, fino a che non sarà preso qualche provvedimento riguardante le sale di spettacolo, che possa dare agli stabilimenti di produzione la necessaria tranquillità che permetta di lavorare alla ricerca dell'ottimo, anzichè barcamenarsi alla ricerca del meno peggio.

Ma ci sembra che vi siano molti contrasti in quello che ci dice Enzo Cambi. I casi sono due: O i cinema sono forniti di impianti scadenti ed allora tutti — precisiamo: TUTTI — i film sono scadentemente riprodotti, oppure i cinema hanno apparecchi forniti dello strano dono della selettività per cui taluni film — quelli in ripresa diretta — vengono riprodotti male.

Ci sembra altrettanto ingenua l'affermazione che i tecnici del sonoro si barcamenano alla ricerca del meno peggio *dopo aver detto che* fino a quando le sale di spettacolo resteranno nell'attuale stato di anarchia tecnica, il film di presa diretta è riservato più alle più alle persone che cercano della proiezione una forma d'arte. *Ciò equivale quasi all'affermare che il barcamenarsi dei tecnici del suono è forma d'arte.*

Noi siamo per le cose facili. I tecnici del suono facciano belle registrazioni non curandosi se a Peretola l'apparecchio da riproduzione è scadente. Il pubblico penserà a radiare dalla lista dei luoghi frequentabili tutti quei cinema ove tutti *i film saranno mal riprodotti.*

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA E I GIOVANI

Su «La Voce di Mantova» del 19 *novembre* 1939 *Guido Aristarco fa una proposta a proposito della critica cinematografica.*

Parte innanzi tutto dal presupposto che «nel recensire un film non si tratta di lavorare di fantasia, di fare un articolo di colore — come qualsiasi buon giornalista sarebbe capace di fare — ma di dare un giudizio favorevole e sfavorevole ad una opera cinematografica e di enunciare i motivi dell'approvazione e della condanna. Si tratta, dunque, di ragionamento, obiettività e di spirito di osservazione. Non solo. Occorre avere anche una cultura cinematografica — conoscere, cioè, la grammatica e i canoni fondamentali di questa nuova arte differentissima dalle altre — per dare un giudizio artistico cinematografico del film

e per rilevarne — quando occorra — le manchevolezze, le imperfezioni e i difetti tecnici.

Per raggiungere questo scopo Aristarco ha un'idea che gli sembra buona e come tale attuabile.

A Roma esiste il Centro Sperimentale per la Cinematografia. Questa scuola « chiama, raccoglie, perfeziona e seleziona tutti coloro che vogliono e possono far parte del vario e complesso mondo cinematografico ». Perchè in seno al Centro, insieme alla sezione di Recitazione, Fonica, Ottica, Scenotecnica, Produzione e Realizzazione artistica non se ne aggiunge una settima: quella della Critica?

Ripetiamo: l'idea ci par buona, ma non deve essere fraintesa.

Non si tratta di « mandare a scuola » per tre o quattro anni uno di quei giovani di cui abbiamo parlato e poi rilasciargli, mettiamo, un « diploma » di critico. Ce ne guarderemo bene! Si tratta solamente di fare addentrare più che sia possibile il giovane aspirante critico nelle cose cinematografiche e dargli così un'adeguata cultura.

Questo — infatti — frequentando le lezioni, ad esempio, di recitazione può farsi un'idea di come gli attori e le attrici debbino comportarsi di fronte alla macchina da presa, così come partecipando alle lezioni di realizzazione artistica e di ottica può farsi un'opinione di comem deve esser fatta la sceneggiatura, il montaggio e la ripresa.

E così via. E tutto questo non per che egli debba diventare attore, o sceneggiatore o regista. Ma perchè se un giorno dovrà criticare un film possa con competenza e senza improvvisazione esporre un giudizio sui valori strettamente cinematografici della pellicola in esame.

La proposta è senz'altro buona. Però dobbiamo far notare a Guido Aristarco che già da tempo il Centro ha pensato alla critica cinematografica.

A noi non sembra logica l'istituzione di un corso di « Critica » ma assai più persuasiva la creazione di un Corso di Realizzazione artistica del film *il quale, mentre pone l'allievo a contatto diretto con tutti i problemi della realizzazione, non intende limitare l'attività di questi alla sola regia.*

L'allievo impara in questo corso tutto ciò che gli potrà esser utile per una completa conoscenza del mestiere sia nel ramo artistico che in quelli tecnici; la scelta della via da seguire dipenderà in seguito dalle sue attitudini. Del resto lo stesso Aristarco afferma che critici si nasce e quel che occorre è l'acquisto di un'adeguata cultura per la quale il corso di Realizzazione artistica del film, *esistente presso il Centro, è quanto di più adatto e fattivo.*

E. Ferdinando Palmieri su Resto del Carlino *del 4 dicembre ha già espresso su questo argomento il suo punto di vista del tutto logico e basato su un piano di realtà concreta:*

Il film è uno stile: e la scoperta di uno stile non può essere materia di insegnamento. La scuola può guidare; ma non può insegnare l'arte di criticare, di scoprire al segreto poetico di un film. A me la scuola ha insegnato la grammatica; ma la mia opinione sui poeti citati dalle egregie antologie la devo a me stesso: al mio gusto (poco o molto) al mio modo di intendere o, se preferite, di sentire. La scuola può insegnare a un attore la tecnica della recitazione: ma non la personalità artistica. I critici — è giusto — devono conoscere la grammatica cinematografica: ma con la sola grammatica non si fa critica. Scrivere bene o scrivere male non vuol dir nulla: il problema — sulla pagina e sullo schermo — è lo stile. Con tutta la sua pedantesca, esercitata, inflessibile grammatica, l'altro Aristarco, se non fosse stato se stesso, se ne starebbe ora sotto la polvere, come i suoi flagellati autori.

Imparare la grammatica è facile: e non occorre, al Centro Sperimentale di Cinematografia, una sezione per la critica. Il Centro, che insegna ai giovani dotati la tecnica cinematografica, e li prepara e li agguerrisce, — ottima scuola che si oppone ai dilettantismi, alle improvvisazioni — può insegnare la grammatica anche a chi vuol essere critico: ma non c'è bisogno di una sezione,

non c'è bisogno di un corso. La grammatica che serve al critico è una cosa ben diversa dalla grammatica necessaria all'attore o al regista. Esiste anche una tecnica teatrale, una grammatica teatrale: ma non c'è bisogno di andare a scuola per essere critici drammatici.

LA MUSICA VERSO IL POPOLO

La rivista Film *ha rivolto ai musicisti italiani queste tre domande:*

1. *Credete che l'atteggiamento spirituale della musica contemporanea, e le forme sinfoniche e teatrali che da questo atteggiamento derivano, vadano incontro alle esigenze artistiche della massa?*
2. *Credete, invece, che si renda necessaria la creazione di nuove forme? Quali?*
3. *Credete che in alcun di queste eventuali nuove forme sia il caso di rendere il popolo partecipe all'esecuzione stessa, educandolo coralmente, dato che, con le organizzazioni di oggi tale educazione non sarebbe più un'utopia?*

Nel numero 44 *di Film del* 4 *novembre sono riportate le seguenti risposte dei maestri Francesco Cilea e Umberto Giordano, Accademici d'Italia.*

Francesco Cilea

1) Non credo si possa rispondere in linea assoluta affermativamente o negativamente. Le stesse esperienze di questi ultimi decenni hanno chiaramente dimostrato che non tutto si può respingere in blocco e non tutto in blocco accettare.

Credo piuttosto che in realtà bisognerebbe distinguere forma da forma e quindi atteggiamento da atteggiamento, anche perchè le masse badano soprattutto alla sostanza delle nuove espressioni d'Arte e alla loro intrinseca capacità emotiva.

2) Nuove forme verranno certamente, e saranno di necessità improntate della sincera ed elevata vigoria sentimentale dell'epoca.

3) L'ammissione del popolo all'esecuzione delle nuove forme opportunamente scelte e la sua educazione corale sono mezzi eccellenti per contribuire efficacemente agli sviluppi dell'Arte.

Umberto Giordano

1) La massa non ha e non può avere esigenze artistiche. Se disgraziatamente ne avesse sarebbe facile accontentarla ma non si farebbe più dell'arte.

2) Quelle che può creare solo il genio.

3) Il popolo non ha bisogno di speciale educazione per poter gustare la musica che sia musica e non rumore. È il popolo che ha sempre creato col suo istintivo entusiasmo i capolavori ed i grandi maestri. E se il popolo non si commuove a certa musica il torto non è del popolo ma del compositore.

MONTAGGIO

Nel numero di novembre della rivista Lo Schermo, g.v.s., *parlando dei risultati della premiazione dei film presentati a Venezia, fa le seguenti giuste considerazioni sui cortometraggi e sull'obbligatorietà della loro programmazione.*

Il corto metraggio è la palestra, il banco di prova, l'indice di maturità dei nuovi registi e dei nuovi operatori. Ne abbiamo visti recentemente di interessanti ed abbiamo appreso da essi il nome di molti giovani di valore. Ma chissà quanto ci vorrà perchè questi ragazzi vengano fuori, alla luce degli schermi. D'altra parte non sono numerosi i tentativi del genere se si tolgono la Luce e l'Incom; e questo perchè il nostro mercato non dimostra alcuna capacità di acquisto al riguardo. Quindi è difficile che il capitale si dedichi ad una produzione che non è remunerativa. Allora bisogna proprio far qualcosa per stimolare questa utilissima produzione. Bisogna insomma obbligare l'esercizio a programmare i cortometraggi,

così come si è fatto in Germania, in Francia, in Inghilterra. Organizzato in tal modo il mercato, la produzione dei cortometraggi sarà intensificata e se ne avvantaggerà tutta l'industria.

Che si aspetta dunque a sostituire il doppio spettacolo e l'avanspettacolo con i cortometraggi? Il pubblico è sicuramente del nostro parere e accoglierà la riforma con sincero entusiasmo.

RIVELAZIONI DEL COLORE

Roberto Paolella sul Giornale d'Italia *del 14 novembre, riportando l'esito del primo concorso nazionale per film in formato ridotto tenutosi a Napoli nei giorni 27 e 28 ottobre, parla del film a colori* Documentario, *presentato dal Dopolavoro Provinciale di Siena, al quale la giuria ha assegnato il primo premio.*

L'articolista, prendendo lo spunto dal modo veramente mirabile con il quale è stato trattato il colore e dal sagace attaccamento del realizzatore ai pregi delicati e vivaci della grande arte pittorica senese, trae talune conclusioni che vogliono essere insegnamenti nel campo cinematografico. Egli scrive: « Alla ingenuità di una fantasiosa trama d'amore ducentesca, recitata in costume, e che nella freschezza della espressione cinegrafica ricorda l'arte primitiva di Meliès, fa da sfondo l'atmosfera paesagistica della primitiva pittura senese, con i suoi fiori più vivi del naturale, il bleu acceso e puro del cielo majolicato, le belle ordinanze architettoniche, gli arabeschi sinuosi delle colline.

Questo incontro ideale dell'epoca arcaica del cinema, per quanto tiene ad animazione delle figure, con quella primitiva della pittura senese, per ciò che riguarda il gusto plastico della composizione è di una riuscita ammirevole quanto involontaria.

Però nei film il paesaggio appare non solo come cornice o sfondo decorativo, ma nella essenziale sua struttura arida e rocciosa, con i dirupi impervii cui solo pervengono le greggi, le vette e le solitudini delle colline, le macchie dense di ginestre, il cui riverbero d'oro rappresenta l'autentica nota tenuta dalla strumentazione coloristica dell'insieme.

Infine a conclusione della leggera trama d'amore è dipinto il passaggio, tra la folla raccolta, della sposa defunta, circonfusa dal banco fluido della veste. Qui il sentimento intenso che sembra animare talune figure dolenti, la incertezza che traspore invece nell'espressione di certe altre, la fiamma accesa dei colori la quale trascorre dal bruno dei sai monacali, al rosso dei giubbetti e delle croci, e all'azzurro denso del cielo, valgono a creare un gusto plastico della composizione che raramente il cinema professionale raggiunge.

Di qui deriva anche un insegnamento. Nel campo cinematografico la ricerca coloristica italiana se vuol riescire ad una propria affermazione deve rieducarsi al gusto della nostra grande tradizione pittorica.

Certo il colore per il cinema è ormai diventato non ultimo delle sue suggestioni: e i coreografi slavi che nei film americani (*Pirata ballerino, Goldwyn Follies,* ecc.) cercano ricreare sullo schermo, quell'insieme di danza, di pittura e di folclore, che fu la gloria originale dei balletti russi dal 1909 al 1929 in fondo si riattaccano ancora al genio di Daghilew o di Massine.

Per noi italiani, invece la via è quella di rifarsi il gusto, alla tradizione della nostra grande pittura nazionale.

È solo di fronte ai quadri e ai paesaggi italiani che i nostri registi devono farsi la mano al colore. Almeno ciò è augurabile.

Nè ha torto. Chè per colore, paesaggi ed opere pittoriche l'Italia non è seconda a nessun'altra nazione.

LA GUERRA E IL CINEMA AMERICANO

Alberto Rossi sulla Gazzetta del Popolo *esamina la situazione che si è venuta creando nel mercato cinematografico in conseguenza delle operazioni belliche attuali.*

Diciamo subito che la situazione in cui si trovano i produttori americani in genere in

questo scorcio di annata è tutt'altro che allegra e rosea, sia quanto a circostanze immediate, sia per quel che è delle previsioni più ragionevoli per il futuro. E — dimostrazione che le medesime cause, o in apparenza tali, producono talvolta effetti opposti — se lo scoppio delle ostilità nel '14 segnò il principio della gigantesca ascesa del cinematografo americano, e del suo crescente dominio sopra i mercati europei tutti quanti, potrebbe darsi ora che la nuova guerra segni il tramonto definitivo — definitivo per quanto sian mai tali le cose umane — di questo dominio stesso.

In tal senso il conflitto non capovolge una situazione preesistente ma accelera i tempi di uno stato di fatto ormai notorio. Chè infatti è da qualche tempo che i produttori americani, ridottosi in misura preoccupante il mercato europeo, hanno tentato altre vie di soluzione.

Occorre tenere presente che i bilanci delle società cinematografiche americane si reggevano soprattutto grazie a questo apporto europeo; era desso che consentiva quel sovraguadagno necessario a coprire gli stipendi fantasiosi di lassù. Ha trovato eco anche da noi, in certi periodici cinematografici, il grido d'allarme lanciato dal massimo organo del cinema americano, il *Motion Picture Herald*. Di conseguenza, le Case produttrici sono corse precipitosamente ai ripari.

Questi ripari consistono nella riduzione degli stipendi pagati ai propri dipendenti di tutto il mondo, anche perchè il tentativo di accaparrarsi altri mercati, ad esempio quelli del Sud-America, non hanno avuto esito felice. In fin dei conti riteniamo che sia giusto che, come una guerra ha creato la supremazia americana, sia proprio un'altra guerra a far cessare questo stato di cose per noi increscioso. E nel monito del Duce « Lavorare in silenzio » ci auguriamo che la cinematografia italiana trovi il suo incentivo per presentarsi di nuovo alla ribalta con i valori spirituali che già in altri tempi la portarono sui mercati mondiali.

DRAMMA E SONORO

Renato Giani su « Cinema » n. 81 riporta un articolo di Luigi Pirandello sui rapporti tra teatro e cinema parlato, da lui tradotto dal giornale La Nacion *di Buenos Ayres sul quale il grande commediografo scomparso lo aveva pubblicato.*

L'articolo porta la data « giugno 1929 »; è cioè di quei primi anni dell'applicazione del sonoro al cinema quando ancora il mondo letterario e culturale non riusciva a concepire una cinematografia che fosse al tempo stesso visione e suono. È quindi interessante conoscere il pensiero di Pirandello in proposito perchè egli, pur ammettendo secondo l'idea erronea allora diffusa, che il cinema sonoro è un regresso rispetto alla pura visione, prevede tuttavia, cosa che altri non riuscirono subito a concepire, realizzazioni di film basati essenzialmente sul sonoro e destinate ad aprire nuove strade al cinema.

Riportiamo dall'interessante articolo i concetti che si riferiscono a questo confronto tra il teatro e il cinema, essendo la restante parte riservata a considerazioni che il commediografo faceva su taluni suoi drammi pubblicati o in via di elaborazione.

Egli affermava che: « Esistono due maniere grazie alle quali un artista può fare che la sua vita interna, e cioè i suoi pensieri, i suoi sentimenti, risulti intelligibile per gli uomini: prima di ogni altro, le parole, e in verità quelle scritte più di quelle parlate; e quelle che per virtù del senso e dell'udito riproducono nell'uditore la impressione di chi ha parlato. Secondo: le figure, quelle che attraverso il senso della vista conferiscono allo spettatore la visione degli avvenimenti che muovono l'autista.

La maniera ideale per esprimere il primo di questi due mezzi artistici è il dramma, e in quanto al secondo, il cinema servirebbe idealmente il suo fine se fosse solo cosciente delle possibilità e motivi che gli appartengono esclusivamente.

Rinunciando totalmente al filo che persisterebbe a unirlo ancora all'arte, del tutto differente, del dramma, il cinema dovrebbe trasformarsi in pura visione: cioè dovrebbe

cercar di realizzare il suo effetto nella stessa maniera che un sogno (tanto quanto una pura visione) influenza lo spirito di una persona addormentata.

Per questa ragione non c'è, secondo la mia maniera di vedere, assurdo più grande degli esperimenti che si stanno facendo in materia di cinema parlato. Fin dal principio lo considero come un'esperienza senza esito, perchè tenta di ottenere nel cinema effetti riservati per la scena e perchè non può allo stesso tempo rendere giustizia all'idea della produzione e all'idea della pellicola.

Assurdi come sono i rumori che pretendono associarmi con piani al cinematografo parlato, debbo ammettere ciò nonostante che ho idea di mettermi a lavorare con il compito di creare un'opera d'arte per cinema, un'opera d'arte che sia di pura visione, completamente distinta dal linguaggio che ho impiegato finora come mezzo di esprimere la mia esperienza della vita. Il dialogo ha sempre avuto nei miei drammi una parte più importante dell'azione ».

« ... Tutto ciò che nel cinema attuale ricorda il teatro, ogni elemento che si richiami alla comprensione e non influenzi solo l'anima dell'osservatore, esclusivamente per mezzo del senso visivo, deve sparire. Voglio indicare nuove strade al cinema. Come sarà tecnicamente possibile che queste strade risultino transitabili è ancora il mio segreto, il quale però sarà presto rivelato dal mio lavoro che darò al pubblico.

Naturalmente, l'occupazione intensa di una forma artistica di espressione non è una sufficiente giustificazione per considerare l'altra forma praticata finora, come un punto di vista che è stato superato. Al contrario credo che il dramma abbia ancora molto da insegnare all'umanità, e spero che mi sarà concesso esprimermi su questo argomento ».

Enrico Roma su « La Sera » dice che questo articolo di Pirandello « è stato accolto negli ambienti cinematografici italiani come una ignorata profezia. Ma il Maestro aveva trattato in varie occasioni lo stesso argomento tanto vero che ritroviamo quelle idee in uno scritto di A. G. Bragaglia: *Il film sonoro* (Nuovi orizzonti della cinematografia) pubblicato da Corbaccio nel 1929, insieme ad altre opinioni autorevoli e — ora che dieci anni di esperienza ne provano l'importanza — non meno degne di considerazione ».

Riportiamo qui alcune di queste opinioni autorevoli che il Roma ha opportunamente ricordate nel suo articolo:

LUIGI PIRANDELLO: « Dare meccanicamente la parola alla cinematografia è il massimo e il più brutale degli errori, perchè invece di creare una maggiore illusione di realtà, ogni illusione viene ad essere irrimediabilmente distrutta con la voce impressa meccanicamente nel film, anche se alla perfezione; per le seguenti ragioni: 1) la voce è su un corpo vivo che la emette e nel film non ci sono i corpi degli attori, come a teatro, ma le loro immagini fotografate in movimento; 2) le immagini non parlano, si vedono soltanto. Se parlano, danno la sensazione macabra di spettri o di apparizioni, in cui la voce viva, in contrasto con la loro qualità di ombre, diventa non solo innaturale ma spaventosa. Si esige, d'ogginnanzi, per il fonofilm, il direttore *intero*, voglio dire completo; che abbia preparazione e sensibilità d'arte drammatica e musicale. E pensare che il cinematografo muto era destinato a diventare una cosa d'arte aristocratica! » E concludeva: « Bisogna liberare la cinematografia dalla letteratura. Romanzo e dramma hanno bisogno della parola. La cinematografia è linguaggio di apparenze e le apparenze non parlano ».

LOUIS LUMIÈRE: « Non escludo che questa nuova applicazione possa riuscire apprezzabile per riprodurre, insieme con la cinematografia, le voci delle grandi vedettes; ma non credo che possa essere utilizzata opportunamente per trasformare in attori che parlano, gli artisti dell'arte muta ».

D. W. GRIFFITH: « Dobbiamo continuare a servirci della tecnica attuale del cinema

muto, tecnica che ha condotto il film a ciò che è, limitandoci ad aggiungervi il linguaggio. Il film parlato non può, infatti, riuscire, a mio parere, se non consista essenzialmente in un film muto, al quale il dialogo sia venuto ad aggiungersi, dobbiamo conservare la stessa velocità, lo stesso movimento drammatico, lo stesso senso di vita e il medesimo ritmo del film attuale ».

S. A. Luciani: « Non è lui, il teatro, che vuol diventare cinematografo, ma è lei, la cinematografia, che vuol diventare teatro; e la massima vittoria a cui potrà aspirare, mettendosi così più che mai sulla via del teatro, sarà quella di diventare una copia fotografica e meccanica, più o meno cattiva, la quale naturalmente, come ogni copia, farà nascere il desiderio dell'originale ».

A. G. Bragaglia: « Credo che il film muto sarà ancora e sempre come esso è, un genere talmente nobile e aristocratico, così perfettamente aderente alla nostra sensibilità, da non mai più decadere ».

A PROPOSITO DI UN LIETO FINE

Dino Falconi sul Popolo d'Italia *si domanda perchè il film* Il Fornaretto di Venezia *sia stato concluso con un lieto finale che guasta quel tanto di buono che poteva esserci nel racconto cinematografico.*

Siamo pienamente d'accordo con l'autore nel ritenere che lo svisamento di tradizioni storiche, che hanno quasi l'aureola di leggende sia dannoso, ingiustificabile e vuoto di ogni logico significato. « Il pubblico, anche se il gergo teatrale l'ha definito l'*orbetto,* non è poi così orbo come si crede. La vicenda del fornaretto di Venezia è stata concepita per una fine tragica; ne viene di conseguenza logica che, a cambiarne il finale, da qualunque verso ci si rigiri, si darà l'impressione di barare. Si dà al pubblico un *poker* d'assi « servito » per poi pescare tre carte ed esibire una scala reale. Sarebbe come se alla fine della *Signora dalle Camelie* capitasse in scena il padre di Armando accompagnato da uno specialista per le malattie di petto che guarisse in quattro e quattr'otto la agonizzante Margherita. O come se, proprio mentre Edipo sta per cavarsi gli occhi, si precipitasse trafelato alla ribalta un messaggero a dire che è stato tutto un increscioso equivoco, che Laio fu ucciso da un noto pregiudicato dei dintorni, ora costituitosi al più vicino Commissariato di polizia e che l'anagrafe di Tebe ha gli irrefutabili documenti della morte del di lui figlio avvenuta durante una epidemia di tifo. Contento il pubblico? No. Tutt'al più gabbato. Ed ecco che lo spettatore, il quale ha seguito con interesse i quattro quinti dello solgimento di un ottimo film come *Il Fornaretto di Venezia,* all'ultimo quinto ha la sensazione d'essere defraudato. Non posso che ripetere anch'io con i numerosissimi altri, « perchè »? La teoria del « lieto fine » può essere una teoria rispettabilissima. Ma allora non si deve scegliere uno storia che per tradizione, oltre che per struttura, col lieto fine fa proprio a pugni.

IL CINEMA EUROPEO

Su « Cinema » n. 81, Ruggero Jacobbi fa taluni confronti tra il cinema americano e quello europeo soffermandosi in modo particolare sulla valutazione degli stili e dei caratteri della produzione europea con osservazioni giuste e in qualche caso precise nel giudizio dei registi e della speciale civiltà cinematografica attuale.

Siamo infatti concordi con l'autore quando egli afferma che « il cinema americano, muovendosi anzitutto sul terreno industriale, riesce quasi sempre a mantenersi in un piano di puro movimento, basandosi su certe convenzioni che, per esser tali, non sono meno cinematografiche. Il cinema europeo, che è generalmente molto meno superficiale, quasi mai arriva a dimenticarsi d'aver dietro le sue spalle secoli e secoli di musica e di letteratura, di pittura e di teatro ».

« ... Altra legittima illazione deducibile dagli esempi storici, è che le Nazioni europee raggiungeranno il più alto livello desiderato, e anche la più augurabile universa-

lità, proprio accentuando i loro caratteri nazionali ».

« ... i tedeschi dimostrano, in un senso prettamente contenutistico, d'esser ormai lontani dallo spirito freudiano-espressionista dei loro film del dopoguerra; tuttavia, la loro tradizione stilistica ha in quei film, in quel modo di narrare, la sua profonda e legittima radice. Un film di recente edizione, qual'è *Il giocatore* di Lamprecht, così corretto e denso, può dimostrarlo sufficientemente. Ugualmente gli svedesi, nella loro rinascita attuale, si rifanno a Sjöström, a Stiller. E l'Italia? Dall'Italia, ormai, è lecito attendersi molto, come dalla nazione produttrice che, per ragioni storiche, tende più necessariamente al « nuovo ». E per citare un esempio nuovissimo: nel *Montevergine* di Campogalliani, c'è il caso che lo spettatore avverta il filone d'oro del nostro cinema, il realismo paesano e romantico degli *Sperduti nel buio* di Martoglio. C'è tutto un Sud operoso e ottocentesco, a esaltarsi nel Nazzari di *Montevergine*, italiano solido e onesto, lavoratore ed emigrande di un'antica malinconia; e nella regia forte e semplice, che riconduce a valori espressivi un soggetto convenzionale: alla Mastriani, addirittura. Così un film italiano, proprio non riuscendo ad assomigliare a nessuna delle formule in giro per l'America e l'Europa, raggiunge il suo grado di universalità ».

Non ci riescono invece chiare altre affermazioni, anche perchè nello stesso testo troviamo concetti antitetici che, per non esser meglio chiariti, creano una certa confusione di vedute.

Dice Jacobbi che i caratteri nazionali devono essere accentuati nel film non nel senso contenutistico della parola bensì come formazione di stili unitari. « Insomma, ad ogni nucleo produttivo s'impone l'esigenza di raggiungere una propria speciale *civiltà cinematografica* ».

A nostro avviso è invece vero esattamente l'opposto di quanto è sopra affermato. Lo stile sia pure una prerogativa dell'individuo, soggettista o regista, sia una forma espressiva, un modo di porgere che caratterizzi il film; l'unità deve invece riscontrarsi nel contenuto della materia che è profonda manifestazione della cultura e della civiltà dei popoli. Altrimenti si andrebbe a finire proprio in una forma di standard unitario che è poi quello che noi rimproveriamo alla cinematografia americana.

Tanto è vero che, mentre l'autore afferma che Julien Duvivier ha un valore rappresentativo che si può identificare con la Francia e che della Francia porta il bene e il male, negandogli un aspetto stilistico individuale, secondo noi, esso fa il più alto elogio del regista francese in quanto gli attribuisce così proprio quello che gli vuol togliere e cioè uno stile personalissimo commisurato con la cultura e la mentalità del popolo francese.

Confusa è altresì la seguente espressione: « Tuttavia restano gli indubbi esempi (si pensi al riconosciuto prestigio del cinema tedesco del dopoguerra) che dimostrano come un retroscena culturale e artistico, il senso di certe tradizioni formali e magari nazionalistiche, riesca, a patto di mutarsi in cinema, e cioè di calarsi nell'immagine e nelle sue leggi dinamiche, a dare ottimi frutti: tali, spesso, da superare in serietà e profondità le diverse esercitazioni del « mestiere » di Hollywood ».

Infatti questo calare nell'immagine e nelle sue leggi dinamiche delle tradizioni formali e nazionalistiche è proprio quello che si chiama mestiere, senso del cinematografo, modo espressivo, *nè è possibile un paragone tra sostanza impolpata con mestiere e semplice mestiere, chè in tal caso è fuor di dubbio che la prima vale più della seconda.*

Infine non siamo affatto d'accordo sul grido di rinnovarsi o morire lanciato per la cinematografia francese. Questa ha invece raggiunta la sua forma che corrisponde proprio all'unità stilistica e culturale della nazione, quella forma cioè che l'autore preconizza nel suo articolo, e rinnovarsi vorrebbe appunto significare allontanarsi dalla mentalità delle masse e quindi morire.

APPUNTI, ANCORA, SUL FILM

Cornelio Di Marzio, su «Meridiano di Roma» n. 43, considerando che a Palermo, nel Consiglio Nazionale degli Autori e Scrittori, si è ancora una volta discusso di film, di scenari, di dialoghi e di copioni, afferma giustamente come tuttora non si veda neppur l'ombra di bei film. Ne attribuisce la causa principalmente al grande disordine che regna nella organizzazione filmistica.

«Disordine nel preparare i copioni: due o tre paginette; sette o dieci paginette di racconto e basta. Nessuno studio del soggetto, sicchè si arriva al teatro vestiti in quel certo modo, ma nessuno sa perchè; nè conosce la scena che deve rappresentare, nè la parte che deve impersonare, nè i precedenti del personaggio che raffigura e così via.

Nelle scene si può andare dal Ghirlandaio per «*Ettore Fieramosca*» a Pier della Francesca per «*Condottieri*» e nessuno pensa che tale anacronismo sarebbe simile a quello di un «Me» vestito come Napoleone. Ma gli studi sono banditi dal cinema, come i cani dalla chiesa o come i colerosi dalla piazza comunale. Sicchè abbiamo potuto assistere ad una Verona che diventa Firenze ed alla stranezza di veder tagliare un dialogo classico perchè giudicato non abbastanza intonato.

Si scelgono gli attori dove si vuole, si cercano gli scrittori dove capita; si affidano traduzioni e dialoghi al primo amico di caffè. E così via.

Tutti i difetti nostri, dalla faciloneria alla improvvisazione. sono divenuti, nel settore cinema, la regola normale di vita. Essi sono stati ingranditi dalle lenti; resi illustri dalle lampade e magniloquenti dalla propaganda delle belle figliole».

In sostanza il presupposto sul quale l'autore basa le sue affermazioni è dovuto ad una sottovalutazione da parte dei realizzatori del film, e fors'anche dei tecnici, della ricchezza di luce naturale, di monumenti e di vivacità di questa nostra Italia ed alla mancanza di preparazione e di studio prima di arrivare davanti alla macchina da presa, delle scene da girare.

«Oggi bisogna selezionare, studiare, preparare: e cercar di diventar metodici, precisi, chiari. Un solo elemento deve creare: l'artistico. Gli altri debbono obbedire: tutti, nessuno escluso.

Chè se improvvisa il regista, se improvvisa il fotografo, se improvvisa l'attore, la pellicola risulterà una bella improvvisata, ma nessuno si persuaderà della sua bellezza e della sua esportabilità».

Il Di Marzio conclude affermando che oggi siamo in buone mani e siamo sicuri di giungere alla meta mercè l'attiva sorveglianza che il Ministero della Cultura Popolare e gli organi incaricati vanno esercitando sulla produzione. Tuttavia occorrerà evitare che il cinema costituisca una specie di repubblica nello stato con un suo modo di pensare e con assoluta indifferenza per tutto ciò che è costume intellettuale ed artistico della nazione.

Sopratutto deprecabile è che «nessuno o quasi si rivolge ai sindacati delle arti per gli artisti, agli scrittori per i copioni, ai registi per la regia».

Bibliografia del Cinema

Questo saggio di bibliografia (libri ed articoli) del Cinema non mancherà, speriamo, di interessare quanti vogliano conoscere quello che si è pensato e scritto sui diversi aspetti della nuova arte. La relativa novità di questo tentativo, almeno in Italia, farà scusare le numerose lacune e le eventuali inesattezze che si spera di poter eliminare in una prossima edizione completa e ragionata che darà in sintesi qualche indicazione critica sulle principali voci.

(u. b.).

ABBOT H. B.: *Motion Pictures with the Baby Ciné* (London, 1932).

— *The complete 9,5 mm. Cinematographer* (London, 1937).

ABBOT M. A.: *Motion Picture Preferences of Adults and Children* (in « School Rewiew », 1933-XII, p. 278-83).

ABEL PAUL: *Kinematographie und Urheberrecht* (Wien, 1914).

ABUCAYA MARCEL: *Le rôle intellectuel du cinéma* (in « Le rôle intellectuel du cinéma », Paris, 1937).

ACHARD PAUL: *Un oeil sur l'Amérique* (Paris, 1930).

— *Verzeichnis deutscher Fachschriften über Lichtspielwesen* (in « Bildwart-Flugschriften », 1914 s. 1-54).

— *Lichtspielfragen* (Berlin, 1928).

ACKERKNECHT ERWIN: *Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege* (Berlin, 1918).

ADAMS JOHN: *Exposition and Illustration in Teaching* (London, 1919).

ADLER MORTIMER J.: *Art and Prudence* (New York, 1937).

AGNEW FRANCES: *Motion Picture Acting* (New York, 1913).

AGNOLETTI BRACCIO: *Sonoro poco sonoro* (in « Il Popolo di Lombardia », 14 marzo 1933).

AGOKAS N. N.: *Zvietnoe kino* (Moscvà, 1936).

AHERN M. L.: *The World Gets an Earful* (in « Commonweal », 1930).

— *Hollywood Horizons* (in « Commonweal », 1930).

ALACCI TITO: *Le nostre attrici cinematografiche* (Firenze, 1919).

ALACEVICH: (cfr. Alacci Tito).

ALBAN EUGEN: *Charlie Chaplin Film Konstens Mästare* (Stoccolma, 1928).

ALBERTI GUGLIELMO: *Cronache cinematografiche* (in « Pegaso » n. 4. aprile 1932).
— *Acciaio* (in « Scenario », 1932).
ALCHIN, G.: *Manual of Law for the Cinema Trade* (London, 1934).
ALESSANDRINI GOFFREDO: *Presente e avvenire del cinema a colori* (in « Lo Schermo », n. 3, 1936).
ALEXANDER HANS: *Das Film - und Kinobuch* (Leipzig, 1920).
ALEXANDROF G.: *Americanscoe Proisvodsto* (in « Proletarscoe Kino », 15-16, 1932).
ALFANO NINO: *Divagazioni sul film sonoro* (in « Oggi e Domani », 25 dicembre, 1931).
ALLAPORT WARD FAYETTE: *Le cinéma et l'opinion publique* (in « Le rôle intellectuel du cinéma »; Paris, 1937).
ALLENDY A.: *La valeur psycologique de l'image* (Paris, 1928 in « L'art cinématographique).
ALLIGAN GARRY: *The Romance of the Talkies* (London, 1929).
ALLODOLI ETTORE: *Il cinema nella letteratura narrativa* (in « Bianco e Nero » n. 3, 1939).
— *Cinema e lingua italiana* (in « Bianco e Nero » n. 4, 1937).
ALTENLOH EMILE: *Zur Soziologie des Kino* (Jena, 1913. « Schriften zur Soziologie des Kultur »).
ALTMAN GEORGES: *Ça c'est du cinéma* (Paris, 1931).
— *Esprit du Film* (in « Revue des vivants » octobre, 1931).
— *Le cinéma russe* (Paris, 1931, in « L'art cinématographique »).
ALVAR M. F.: *Musica pintada* (in « Nuestro Cinema » n. 8-9, 1933).
ALVARO CORRADO: *I quarant'anni del cinema* (in « Nuova Antologia », 1935).
AMES V. M.: *Introduction to Beauty* (New York, 1931).
AMIGUET M. F. P.: *Remarks on the Cinema* (in « Review of Review » 1923).
AMIGUET P. H.: *Cinéma! Cinéma* (Lausanne 1923).
ANDERSEN C.: *Die deutsche Filmindustrie* (München, 1930).
ANDERSEN A.: *Cinema and its Detractors* (in « English Rewiew, 1924, 595-98).
ANDERSON MILTON: *The modern Goliath: a Study of Talking Pictures* (Los Angeles, 1935).
ANDERSON R.: *What is Become of the Theatre?* (in « Illustrated World », 1916, 660-65).
ANGEL ERNST: *Das Drehbuch* (Postdam, 1922).
ANGIOLETTI G. B.: *La parte dello scrittore* (in « Bianco e Nero » n. 9, 1939).
ANGIOLETTI N.: *I nuovi film cecoslovacchi* (in « La Stampa », 1 Gennaio 1935).
ANOSCENKO N.: *Kino b Ghermanii* (Moscvà, 1927).
— *Kino* (Moscvà, 1929).
— *Rosgdenie Kino-Filmi. Ecscursia na Kino Fabricu* (Moscvà, 1930).
— *Ekran sasvucial* (in « Kino i gisn » 1929 n. 2).

ANOSCENKO N.: *Svuciasciaia Filma b S. S. S. R. i sa Granizei* (Moscvà, 1930).
— *D Kino v pomosci osvenniu texniki* (Moscvà - Leningrad, 1935).

ARALDI VINICIO: *Cinema arte del nostro tempo* (Milano, 1939).

ARCONADA CESAR: *Hacia un cinema proletario* (in « Nuestro Cinema » n. 8-9, 1933).
— *Vita di Greta Garbo* (Milano, 1930).

ARDOV V. E.: *Nasel'enie Kino - Respubliki* (*Kino Rasskasi*) (Moscvà, 1933).

ARNAU F.: *Universal Film-Lexicon* (Berlin, 1933).

ARNAUD MICHEL: *La femme au corbeau* (in « La revue du cinéma, 1929 n. 3).

ARNAUD et BOISYVON: *Le cinéma pour tous.* (Paris, 1922).

ARNHEIM RUDOLF: *Film als Kunst* (Berlin, 1932).
— *Film als Kunst* (estratti a cura di U. Barbaro) (Roma 1932).
— *Soggettista e direttore artistico* (trad. di U. Barbaro) (in « Italia Letteraria » 15 maggio 1932).
— *Film* (trs. by L. M. Sieveking and Jan F. D. Morrov. With a preface by Paul Rotha) (London, 1933).
— *Contrappunto sonoro* (in « La Stampa », 20 giugno 1933).
— *Insegnamenti della Biennale* (in « La Stampa », 2 gennaio 1934).
— *La lotta contro i riflessi* (in « Cinema » Roma n. 7, 1936).
— *Una notte sul Monte Calvo* (in « Cinema » 1936, n. 11).
— *A proposito del cinema a colori* (in « Cinema » 1936, n. 2).
— *Psicologia del « gag »* (in « Cinema » 1936, n. 10).
— *Perchè sono brutti i film a colori?* (in « Scenario » 1936 n. 3).
— *De l'influence du cinéma sur le public* (in « Le rôle intellectuel du cinéma » Paris, 1937).
— *La radio cerca la sua forma* (Milano, 1937).
— *Il cinema documentario e i popoli* (in Cinerivista « Il Ventuno » 1938, n. 3-4).
— *Il nuovo Lacoonte* (Roma, 1938, estratto da « Bianco e Nero »).
— *Il film come opera d'arte* (trad. di U. Barbaro) (in « Bianco e Nero » 1938, n. 4).

ARNOLDI E.: *Avantiurnii gianr i kino* (Moscvà, 1929).
— *Burgiuasnoe kino sievodnia* (in « Sovietscoe Kino », 1933, n. 5-6).
— *Samietki o bursgiuasnoi nauc'no-fantasticescoi filme* (in « Sovietscoe Kino » n. 9, 1935).
— *René Clair* (in « Sovietscoe Kino », 1934 n. 6, 7).

ARNOUX ALEXANDER: *Cinéma* (Paris, 1929).
— *Influence du cinéma* (in « La rôle intellectuel du cinéma », Paris, 1937).

ARNSPIEGER VARNEY C.: *Measuring the Effectivness of Sound Pictures as Teaching Aids.* (New York, 1933).

ARON ROBERT: *La coquille et le clergyman au Cinéma des Ursulines* (in « Nouvelle Revue Française », 1928 pag. 442).

ARON ROBERT: *Les films de révolte* (in « Revue du cinéma » 5 nov. 1929).

ARONSON J.: *The Film and Visual Education* (in « School and Society » 1933, p. 53-55).

AROSSER A. (ed.): *Soviet Cinema* (London, 1936).

ARROY JEAN: *Ivan Mosjoukine* (Paris, 1927).

ARROY J. et J. C. REYNAUD: *Attention! On tourne!* (Paris, 1929).

ARTUFFO RICCARDO: *L'arte sordo-muta* (in « Vita cinematografica », Luglio, 1922).

ASHLEY WALTHER: *The Cinema and the Public* (Critical Analysis of the Origin Constitution and Control of the British Film Institute) (London, 1934).

ATKINSON E. J. R.: *Key to the Adaptation of the Best Shakespeare's Plays to the Stage-Cinema. Interaction Process for the Production of Drama* (London, 1920).

AURIOL JEAN GEORGE: *Harry Langdon* (in « La revue du cinéma n. 9, 1930).
— *City Streets* (in « La revue du cinéma » 1931, n. 26).
— *La chienne* (in « La revue du Cinéma » 1931, n. 29).

BAFFICO MARIO: *Dei e semidei del '900* (Milano, 1930).

BAB JULIUS: *Film und Kunst* (in « Zetschrift für Aesthetik und allgem. Kunstwissenschaft, 19. Bd. 192, 5; s. 181 ff.).

BAGENAL and WOOD: *The New Art of the Moving Picture* (in « Theatre Arts Monthly », 1927, p. 277-82).
— *The Road to Aix in the Motion Picture* (in « Theatre Arts Montly » 1927, p. 455-62).

BAGENAL H.: *The Language of Images* (in « Nation », 1928, 720-21).
— *The Future of the Movies* (in « Nation » 1928, 360-64).
— *Freelances Little Cinema Houses* (in « Nation » 1928 p. 324-26).
— *The Movie Scene. Notes of Sound and Silence* (in « Theatre Arts Montly », 1929, p. 97-107).
— *There Are Silent Pictures* (in « Nation » 1929, p. 203-4).
— *The Talkies* (in « Nation » 1929, 236-38).

BAGIER GUIDO: *Der Kommende Film: eine Abrechnung und eine Hoffnung.* (Berlin u. Stuttgart, 1928).

BAGLEY C. W.: *Research in Visual Education* (in « Visual Education », 1922).

BAKSHY ALEXANDER: *Cinematograph as Art* (in « Drama » 1916 n. 22, pag. 267-84).
— *The Bath of the Modern Russian Stage* (London, 1917).
— *The Theatre Unbound* (London, 1923).
— *The Road to Art in the Motion Picture* (in « Theatre Arts Monthly, 1927, 455-62).
— *The New Art of Moving Picture* (in « Theatre Arts Monthly » 1927, 277-82).
— *The Future of the Movies* (in « Nation », 1928, 360-64).
— *Character and Drama* (in « Nation » 1928, 463-64).
— *The Language of Images* (in « Nation » 1928, 720-21).
— *Freelances: Little Cinema Houses* (in « Nation » 1929, 324-26).
— *The Talkies* (in « Nation » 1929, 236-38).

BAKSHY ALEXANDER: *There Are Silent Pictures* (in « Nation » 1929, 203-4).
— *The Movie Scene: Notes on Sound and Silence* (in «Theatre Arts Monthly» 1929, p. 97-107).
— *Screen Musical Comedy* (in « Nation » 1930, 158).
— *As You Were* (in « Nation » 1930, pag. 58).
— *Enter Japan* (in « Nation » 1931, 590).
— *The Shringing of Personality* (in « Nation » 1931, 590).
— *The German Invasion* (in « Nation » 1931, 538).
— *Concerning Dialogue* (in « Nation » 1932, 151-152).
— *With Benefit of Music* (in « Nation » 1931, p. 359-60).
— *S.O.S.* (in « Nation » 1931, 142).

BALÁZS BÉLA: *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films* (Wien, 1924).
— *Kultura Kino* (ed. russa del precedente) (Moscvà, 1925).
— *Movies for the Middle Class* (in « Living Age », 1930 p. 294-97).
— *Der Geist des Films* (Halle, 1930).
— *The future of the Films* (in « Living Age » 1930, 294-300).
— *Le forbici poetiche* (in « Occidente » N. 9, 1934).
— *Dramaturghia Svuka* (in « Sovietscoe Kino » 1934 p. 15).
— *Il film a colori* (in « Italia Letteraria » 29 sett. 1935).
— *Duch Filmi* (per. Nadilsda Friedland, pred. Lebedef. 1935 Moscvà); (è l'ed. russa di « Der Geist des Films » e contiene due capitoli aggiunti).
— (in « Kak mi rabotaem nad Kinoszenarii ») (Moscvà, 1936).
— *Lo spirito del film* (trad. U. Barbaro, in « Bianco e Nero » 1940, n. 1.

BALCOM A. G.: *Use of Visual Aids in Schools of Newark* (London, 1921).

BALDI C. M. R.: *Talking Pictures and Acoustics.* (London, 1932).

BALDINI G.: *Natura dei disegni animati* (in « Bianco e Nero », n. 6. p. 19).

BALDWIN O.: *The Fatuity of the British Film* (in « Bookman » London 1933, 192).

BALFOUR B.: *The Art of the Cinema* (in « English Rewiew » 1923, 388-91).

BALL EUSTACE H.: *The Art of the Photoplay* (New York, 1913).
— *Photoplay Scenarios. How to Write and Sell Them* (New York, 1915).

BALLO NANDO: *Musica e cinema* (in « Ambrosiano », 20 ott. 1932).

BAMBERGER THERON: *Will the Film Buy It?* (in « New York Times », March 1932).

BAMBURG LILIAN: *Film Actig as a Career* (London, 1929).

BARBARO UMBERTO: *Undici punti sul cinema* (in « Cinematografo », 1931).
— *Il montaggio* (in « Quadrivio » 1934).
— *Fatti personali. Lezioni del cinematografo* (in « Italia Letteraria », 1934).
— *Problemi del cinematografo* (in « Quadrivio », 1934).
— *24 ore in uno studio cinematografico* (in « Italia Letteraria », 1934).
— *Polemica cinematografica* (in « Italia Letteraria », 4 maggio 1935).
— *Film e Fonofilm* (in « Italia Letteraria », 20 aprile 1935).
— *I quarant'anni del cinema* (in « Italia Letteraria », 2 marzo 1935).
— *Abbasso il cinematografo!* (in « Quadrivio », 8 luglio 1934).

BARBARO UMBERTO: *Pende a servizio della supermarionetta* (in « Quadrivio », 1935?).
— *Il cinematografo e l'ideale della bellezza* (in « Quadrivio », 3 maggio 1936).
— *Il cinematografo a servizio della scienza* (in « Quadrivio », 28 giugno 1936).
— *Organi del film* (in « Lo Schermo », Roma 1936).
— *Pudovchin attore e critico* (in « Lo Schermo », 1936, n. 6).
— *Natura del cinema* (in « Lo Schermo », 1936).
— *Nel mondo della noia* (in « Quadrivio » 11 ott. 1936).
— *Il film stereoscopico* (in « Quadrivio », 20 sett. 1936).
— *Piccola storia del film documentario in Italia* (in « Quadrivio » 6 settembre 1936).
— *L'attore cinematografico* (in « Quadrivio » 23 agosto 1936).
— *Le cinéma sans acteurs* (in « Le rôle intellectuel du cinéma ». Paris, 1927).
— *Histoire d'un Pierrot* (« Bianco e Nero » n. 1, 1937).
— *Tolstoi parla del cinema* (in « Cinema », 10 agosto 1938).
— *Il problema estetico del film* (in « Bianco e Nero », 1939, N. 5).
— *Film: soggetto e sceneggiatura* (Roma, 1939).

BARDÈCHE et BRASILLACH: *Histoire du cinéma* (Paris, 1935).

BARKER F. ELLEN: *Successful Photoplay Writing* (New York, 1914).
— *The art of Photoplay Writing* (St. Louis, 1917).

BARLOW S. L. M.: *The Movies: an Arraignment* (in « Forum » 1922, 37-41).

BARRON SAMUEL: *The Dyving Theater* (in « Harper's Magazine », 1935, 108-17).

BARRY IRIS: *Let's go to the Picture* (London, 1926).

BARSHAK O.: *Kino v derevnie* (Moscvà, 1926).

BARTOCCIONI VINCENZO: *Greta Garbo* (in « Bianco e Nero », 1939, n. 5).

BARTOLINI LUIGI: *Pericolo Pubblico n. 1. Contro il Cinema* (in « Il Selvaggio » 1935, gennaio).

BARZINI LUIGI jr.: *Dietro le maschere di celluloide* (in « Corriere della Sera », 19 aprile 1933).

BASSAN U.: *Cinema arte fascista* (in « Popolo del Friuli », 14 ottobre 1933).
— *Documentari* (in « La Stampa », 1 maggio 1934).

BATENBURG A. (van): *De revolutiefilm* (Rotterdam, 1929).

BAUER L. V.: *The Movies Tackle Literature* (in « American Mercury », 1928, 288-94).

BAUGHAN E. A.: *The Art of Moving Pictures* (in « Forthnightly Rewiew », 1919, 448-56).

BAYES W.: *In Defence of the Kinema* (in « Saturday Rewiew » 1928, 428-9).

BEACH R.: *The Author and the Film* (in « Mentor », 1921, 31).

BEATON WELFORD: *In Darkest Hollywood* (in « New Republic », 1930, 278, 79).
— *Know Your Movies* (Hollywood, 1932).

BEHNE ADOLF: *Film und Kunst.*

BELFIELD L. M.: *The Visual Idea of Functioning through Museums* (New York, 1921).
— *Experiment in Nature Study Theaching by the Motion Pictures* (in « Visual Education », 1921).

BELL M.: *The Director, his Problems and Qualifications* (in « Theatre Arts Monthly, 1929, 645-49).

BELLONCI GOFFREDO: *Estetica del Cinematografo* (in « Apollon », 1916).

BEMAN T. LAMAR: *Selected Articles on Censorship of the Theatre and Moving Pictures* (New York, 1931).

BENNET A. G.: *Cinemania: Aspects of Filmic Creation* (London, 1937).

BENNET, COLIN N.: *The Guide to Kinematography*. (Special Edition for the Cinema Trade Committee) (London, 1917).

BERCHTOLD E. W.: *Grand Opera Goes to Hollywood* (in « North America Rewiew », 1935, 138-46).

BERG GUSTAF: *Filmen i Kulturen tyänst* (Stoccolma, 1926).
— *Tva ganger tva är fyra* (Stoccolma, 1927).
— *Filmen och Statsmakterna* (Stoccolma, 1929).

BERGE ANDRÉ: *Cinéma et litérature* (Paris, 1927 in « L'art cinématographique »).

BERGLUND A.: *Hur man blir filmstjärna* (Söderköping, 1930).

BERNARD R.: *Le cinéma* (in « Annales politiques et littéraires », 1929, 455-56).

BERNARDI M.: *Cinema e pittura* (in « La Stampa », 28 febbraio 1935).

BERNASCONI F.: *Intorno alla decima musa* (in « Il Lavoro Fascista », 21 ottobre 1933).
— *Conoscenza di Charlot* (in « Il Lavoro Fascista », 11 marzo 1934).
— *Segreti di Buster Keaton* (in « Il Lavoro Fascista », 17 febbraio 1935).

BERNHARDT FELIX K.: *Wie schreibt und wervendet man ein Film?* (Berlin, 1926).

BER JACQUES: *Etat du Cinema* (in « Revue du Cinéma », n. 24, 1931).

BERTRAM ALFRED: *Der Kinematograph in seinen Beziehungen zum Urheberrecht*. (München, 1914).

BERTSCH MARGUERITE: *How to Write for the Moving Pictures* (New York, 1917).

BETTS E.: « Daily Express » Film Book (London, 1935).
— *Private Life of Henry VIII* (London, 1934).
— *Heraclitus or the Future of the Film*. (London, 1928).
— *Ordeal by Talkie* (in « Saturday Rewiew » 1929, 7-8).
— *The Film as Literature* (in « Saturday Rewiew », 1927 905-6).

BEUSS W. and WOLLENBERG H.: *Der Film im öffentlichen Recht*. (Berlin, 1932).

BEYFUSS E. C. A. and KOSSOWSKI: *Das Kulturfilmbuch*. (Berlin, 1924).

BERTI F.: *Il carrello* (in « Cinema », 1936, n. 1).

BEYNAN G. W.: *Musical Presentation of Motion Pictures*. (New York, 1921).

BEUCLER ANDRÉ: *Un suicide.* (Paris, 1925).
— *Le comique et l'humour.* (Paris, 1927 in « L'art Cinématographique »).

BIANCHINI GIUSEPPE: *Punti sul cinema* (in « Il Lavoro Fascista », 20 maggio 1934).

BILINSKY BORIS: *Le costume* (in « L'art Cinématographique » Paris, 1927).

BINDER A. F.: *Unsere Filmsterne* (Berlin, 1921).

BLAKESTON OSWELL: *Throug a Yellow Glass.* (London, 1928).

BLANCHARD PHILLIS: *The Motion Picture as an Educational Asset* (in « Pedagogical Seminary », 1919, 284-87).

BLASETTI ALESSANDRO: *Come nasce un film* (Roma, 1932).
— *Confidenze* (in « La Stampa », 23 maggio 1933).
— *Come si scrive un soggetto: non è tanto semplice* (in « La Stampa » 16 luglio 1933).
— *Come si scrive un soggetto: pericoli da evitare* (in « La Stampa », 25 luglio 1933).
— *Come si scrive un soggetto: requisiti essenziali* (in « La Stampa », 1 agosto 1933).

BLIN ROGER: *F. W. Murnau* (in « La revue du Cinéma », n. 25, 1931).

BLITZ A.: *Los cien artistas màs populares de la cinematografia mundial* (Barcelona, 1919).

BLOCH JEAN RICHARD: *Destin du Theatre* (Paris, 1930).

BLOCK R.: *The Ghost of Art in the Movies* (in « New Republic », 1924, 310-12).
— *Literature of the Screen* (in « Bookman » N. Y., 1924, 372-3).
— *Not theatre, not Literature, not Painting* (in « Dial » 1927, 20-24).

BLOEM WALTER. *Seele des Lichtspiels* (Leipzig, 1922).
— *The Soul of Motion Picture* (New York, 1933).

BLUMER HERBERT: *Movies and Conduct* (New York, 1933).
— *Movies, Delinquency and Crime* (New York, 1933).

BOEHMER HENNING (von) und REITZ HELEN: *Der Film in Wirtschaft und Recht.* (Berlin, 1933).

BOGAN L.: *True to the Medium* (in « New Republic », 1927, 263-4).

BOISYVON: *Le cinéma en France* (Paris, 1930, in « L'art cinématographique »).

BOITLER MICHAEL: *Kulturnii Kino-Teatr* (Moscvà, 1930).

BOLLMAN GLADYS: *Motion Pictures for Community Needs.* (New York, 1922).

BOLTIANSKII GREGORI: *Kino- Spravoc'nik* (Moscvà, 1929).
— *Lenin i tvorceschii vaprosi kino* (in « Sovietscoe Kino », n. 1, 1934).
— *Lenin o Kino.* (Moscvà).

BOND KIRK: *Film as Literature* (in « Bookman », London 1933, 188-9).

BONFIGLIO FERRUCCIO: *Film politico* (in « Giornale di Genova » 5 ottobre 1933).

BONTEMPELLI MASSIMO: *Cinematografo* (in « Nuova Antologia », 1931, 403-7).
— *Note sul parlato* (in « Gazzetta del Popolo », 30 dicembre 1930).

BOONE A. R.: *Talkie Troubles* (in « Scientific American », 1932).

BOONE A. R.: *History in the Talkies* (in « Scientific American » 1933, 70-74).

BORCHARDT M.: *Kinofilm - Aufnahmeapparat.* (Berlin, 1933).

BOSIO GASTONE: *Il soggetto cinematografico* (in « Scenario », 1 luglio 1932).
— *Parigi e dintorni* (in « La Stampa » 6 febbraio 1933).
— *Vita e avventure di attori esemplari* (in « La Stampa », 28 marzo 1933).
— *Dialogo di fine d'anno* (in « La Stampa », 15 dicembre 1933).
— *Una scuola romana* (in « La Stampa », 6 febbraio 1934).

BOUGHEY DAVIDSON: *The Film Industry.* (London, 1921).

BOUTET FRÉDERIC: *Gribische, écrit pour le cinéma.* (Paris, 1925).

BOWER DALLAS: *Plan for Cinema.* (London, 1936).

BRADLEY WILLARD K.: *Inside secrets at Photoplay Writing* (New York).

BRAGAGLIA A. G.: *Fotodinamica Futurista.* (Roma, 1911).
— *Elogio delle mani.* (« In Penombra », luglio 1919).
— *Il film sonoro* (*Nuovi orizzonti della cinematografia*), (Milano, 1929).
— *Evoluzione del mimo* (Milano, 1930).
— *Arte fotogenica* (in « Lavoro Fascista », 9 gennaio 1931).
— *Rodolfo Valentino Ballerino* (in « Lavoro Fascista », 20 giugno 1933).
— *Danza e cinematografo* (in « Cinema » 1936-XII).

BRAGDON C.: *Mickey Mouse and What he Means* (in « Scribner's Magazine », 1934, 40-43).

BRANDEMBURG H.: *Was ist eigentlich Kino?* (in « Deutsche Rundschau », 1926, p. s. 54-57).

BRAUNSTEIN A.: *Dictionnaire des termes cinematographiques français allemand, anglais* (Paris, 1937).

BREWSTER EUGEN: *The ten Essentials for succesful Pictures.* (Los Angeles, 1933).

BRICARELLI STEFANO: *Nascita del 16 mm.* (in « La Stampa » 6 febbraio 1933).

BRICON R., ACHER G., VIVIÉ J.: *Le cinéma d'amateur* (préf. L. Lumière, avant-propos Gaumont), (Paris, 1935).

BRIE A.: *Filmzauber* (Berlin, 1919).

BRION MARCEL: *Il padre degli Indiani* (« Rivista del cinema educatore », 1930, Febbraio).

BRITTON L.: *Kino-eye. Vertoff and the Newest Film Spirit of Russia.* (in « Realist », 1929, p. 126-28).

BROAK TER MENNO: *Cinema militans* (Utrecht, 1928).
— *De absolute Film* (Rotterdam, 1931).

BRONNEN ARNOLD: *Film und Leben.* (Berlin, 1928).

BRONNICOF M.: *Etiudi o tvorcestvie Mary Pickford.* (Leningrad, 1927).

BROWMAN W. D.: *Charlie Chaplin his life and Art.* (London, 1931).

BROWN D.: *Cost Element of Motion Pictures N. 17* (Transation of the Society of Motion Picture Engineers, 1929).

BROWN BERNARD: *Talking Pictures* (London, 1931, éedn. 1932).

BROWN IVOR: *Art in Search of its Jouts* (in « Saturday Rewiew », 1924).

BRUNETTA ERNESTO: *Ragioni del personaggio* (in « Lavoro Fascista », 18 febbraio 1934).

BRUNEL ADRIAN: *Filmcraft.* (London, 1933).
— *Film Production.* (London, 1936).

BRUNNEN KARL: *Der Kinematograph von Heute eine Volksgafahr* (Berlin, 1913).
— *Das Neue Lichtspielgesetz im Dienste des Volks- und Jugendwohlfahrt* (Berlin, 1920).

BRUNSTETTER E. R.: *How to Use Educational Sound Film* (Cambridge, 1937).

BRYHER: *Film Problems of Soviet Russia* (Pool, London, 1929).

BUCHANAN ANDREW: *Film making from script to screen* (London, 1937).
— *Films. The Way of the Cinema.* (London, 1932).
— *The Art of Film Production.* (London, 1936).
— *Art and Life of the Film.* (London, 1936).

BUCHNER HANS: *Im Banne des Films.* (München, 1927).

BUCKLE F. GERALD: *The Mind and the Film.* (London, 1926).

BUGAIEV B. N.: *Na perevodie. Cinematograf* (in « Biesi » n. 7).

BULL LUCIEN: *La cinématographie.* (Paris, 1928).

BUNUEL et SALI SALVADOR: *An Andalusian Dog* (in « This Quarter », 1932).

BURG O.: *Manuskripte für Film und Bühne.* (Wien, 1929).

BURGESS M. A. L.: *A Popular account of the development of the amateur Ciné.* (London, 1932).

BURNETT R. G.: *The Cinema for Christ.* (London, 1934).

BURNETT R. G. and MARTELL E.: *The Devils Camera: Menace of a Filmridden World.* (London, 1932).

BUSSE K.: *Film als Kunst?* (in « Preussische Jahrbücher », 1932, p. 138-43).

(*Continua*).

VEZIO ORAZI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI, *Vice-Direttore Responsabile*

FRANCESCO PASINETTI, *Segretario di Redazione*

« Laboremus » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633